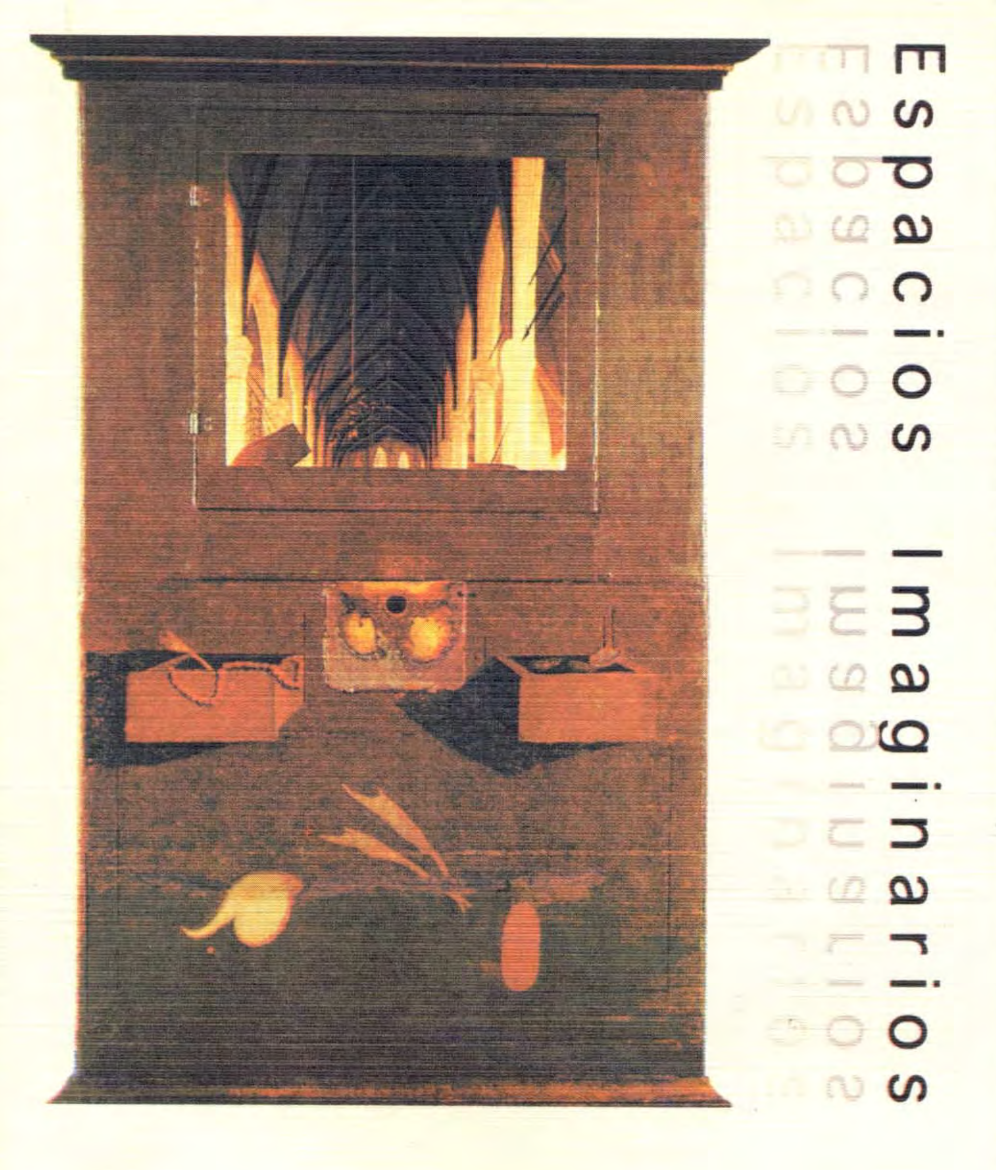


Primer Coloquio Internacional

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

ESPACIOS IMAGINARIOS

COLECCIÓN JORNADAS

MARÍA NOEL LAPOUJADE
COORDINADORA

ESPACIOS IMAGINARIOS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Cuidado de la edición: Abdiel Macías y María Noel Lapoujade
Diseño de portada: Bruno Aceves H.

Primera edición: 1999

Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.
Impreso y hecho en México
ISBN 968-36-7843-2

Prólogo

● MARÍA NOEL LAPOUJADE

En este momento de la historia del mundo, para comprender las culturas contemporáneas vinculadas a sus propias tradiciones y para indagar sobre el hombre mismo, fundador de esas culturas, es preciso investigar a fondo los procesos de la imaginación humana y el espectro abierto, inmensamente rico, de los imaginarios que ella promueve, desde perspectivas plurales, en un sostenido trabajo interdisciplinario.

Las más diversas tradiciones culturales, en el mundo entero, entretejen, en una sorprendente gama de posibilidades, imágenes, señales, signos, símbolos, emblemas, metáforas, ficciones, arquetipos, mitos, alegorías, utopías futuras e incomprobables alardes teóricos imaginarios acerca de los orígenes remotos intemporales de la especie, en los cuales el hombre nace a los tiempos humanos, es decir, a su historicidad.

La diversa inmensidad de tradiciones culturales de la humanidad ha pervivido hasta la actualidad; en ella el reto de la sobrevivencia, en muchos lugares del mundo, en las ciudades y en el campo, asume el rostro de la desolación, ante intransigencias sociales, políticas, religiosas, etc., francamente alarmantes.

Sin embargo, sobre todo en las ciudades, la inabarcable diversidad de las culturas actuales navega en las redes universales de las imágenes.

En este tiempo, la vida, y más aún en las grandes ciudades, se desenvuelve cada día más, por mediación de imágenes, en los mundos de internet, de la televisión, los videos, los cines. Y lo que es más importante, en la realidad virtual.

La realidad virtual, en la cual ya hemos comenzado a vivir, así, casi sin darnos cuenta, se aproxima fagocitando los —prácticamente inexistentes— reductos de la "realidad real".

Nuestra especie, en estos momentos, está entrando de forma inexorable en su prehistoria.

El estallido de las protectoras coordenadas espacio-temporales, seguro cobijo para la especie, es ya un hecho consumado. Un hecho en vías de rápidos crecimiento y expansión.

El campesino latinoamericano que continúa viviendo en muchas de las condiciones del siglo XVII, cuando vuelve del campo a su casa, también entra, en general, al mundo de fines del siglo XX, que le viene servido en imágenes.

En él, de alguna manera, se juegan la multiplicidad de los espacios y de los tiempos.

Por lo pronto, en el México de hoy, nos es posible estar cómodamente instalados en casa, mientras el Popocatépetl humea, escuchando música judía española medieval, leyendo la *Ilíada*, ante una reproducción de un cuadro de Matisse. Mientras tanto, nuestro *fax* recibe un mensaje académico de algún rincón geográfico, nuestro *e-mail* nos anuncia el nacimiento del hijo de una amiga, la contestadora confirma la cita con el dentista, y el televisor nos muestra con sus imágenes sonoras algún tenebroso bombardeo.

Todo esto, sin arriesgar la piel, porque estamos en una realidad imaginaria, formidable y espeluznante concreción de una filosofía de la imaginación construida sobre una filosofía, aparentemente inocente, del *como si*.[1]

¿Cuántos espacio-tiempos diversos atraviesan ese instante espacial único en que me encuentro?

¿Me encuentro? ¿Quién?

Esta persona, yo, que *soy muchos* al decir de Borges cuando evocaba a Whitman...

Yo, que soy *otro*, como radicaliza Rimbaud.

Cada cuerpo vive en su intimidad sus múltiples geografías y tiempos, como su hábitat interior real-imaginario único, intransferible.

[1] María Noel, Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1988.

¡Cuántas historias y cuántas épocas! ¡Cuántas geografías y cuántos lugares pueblan cada mínimo instante-espacial "real"!

Ese punto espacio-temporal mínimo es tan inexistente como el punto geométrico. Y sin embargo, existe en la realidad imaginaria que le es propia.

A la manera del punto geométrico, es *puesto*, segregado desde la imaginación humana, desde la cual se conquista la realidad de los posibles, cuya realidad es infinitamente más vasta y más rica que la realidad "real". Por decirlo en la jerga de Husserl: un auténtico "horizonte de posibles".

Infinitos espacio-tiempos, a todos nos atraviesan en cada instante.

Las confortables coordenadas cartesianas que hacían el mundo habitable han estallado en mil pedazos. Ahora, en general habitamos vertiginosos instantes transidos de tiempos multicolores en las más diversas geografías del mundo. Ahora habitamos casi todo el tiempo mundos imaginarios.

La filosofía no puede darle la espalda a su realidad contemporánea; no debe quedar al margen, sino hacerla objeto de su reflexión: debe hurgar en ella, si no pretende poner en entredicho su propia anonadación.

Siempre de frente a la realidad, más aún, a la realidad actual, la filosofía no puede transitar por nuestro mundo ignorando la imaginación, esa fuerza humana pródiga que es la fuente de la que brotan las imágenes, tejedora de los más ricos y —¿por qué no?— patológicos y hasta insólitos imaginarios.

Vivimos sumergidos en un mundo donde la exuberancia inabarcable de las imágenes de todo tipo, por su cantidad, su diversidad y su intensidad, nos desbordan ampliamente, propiciando una suerte de nuevo sentimiento de lo sublime ante las realidades imaginarias, acerca de las cuales el gozo se tiñe a la vez de temor y respeto.

¿Cómo hacer filosofía hoy, sin indagar metódica, sistemáticamente, la inmensidad de los mundos imaginarios?

Con base en esta concepción organicé el Seminario Interdisciplinario de Investigación sobre lo Imaginario (SIII), del que soy responsable y coordinadora, como un proyecto operativo en la Facultad de Filosofía y Letras y desde ella.

Se trata de un seminario con presencia y reconocimiento internacionales entre los numerosos centros de estudios que, en diversas geografías del mundo, investigan sobre un amplio espectro de dominios de lo imaginario

Nuestro seminario tiene como objetivo fundamental, en primer lugar, hacer una contribución al fortalecimiento de los lazos entre las humanidades, con el hilo conductor de la imaginación y los imaginarios, como una manera con la que es posible tejer una nueva trama de saberes que, en general, trabajan separados artificialmente, en especialidades aisladas.

En segundo lugar, el seminario pretende mostrar una vía alternativa para establecer vasos comunicantes entre las humanidades, las ciencias y las artes; tanto en el plano de sus investigaciones teóricas, como de sus prácticas respectivas.

En este sentido *interdisciplinariedad* significa no sólo la participación de diversas áreas, la pluralidad de enfoques, sino además el esfuerzo compartido para retomar un diálogo fundamental, cualesquiera que sean las formas de creación que lo humano asuma.

A partir de este objetivo, en el marco del Seminario Interdisciplinario de Investigación sobre lo Imaginario, organizamos el Primer Coloquio Internacional: *Espacios Imaginarios.*

Consideramos que la noción de espacio es idónea, en general, pues atañe a toda forma de actividad humana, ya que ninguna forma de saber y hacer humanos son viables fuera de alguna modalidad de espacio. Se trata de una noción cuyo abordaje interdisciplinario involucra, en la teoría y en la práctica, a todas las humanidades, las ciencias y las artes.

Específicamente, la noción de *espacios imaginarios* se refiere a las diferentes creaciones de espacios, diferentes construcciones imaginarias del espacio, como otras tantas propuestas de espacios posibles.

Enfocar interdisciplinariamente la problemática de la imaginación y los imaginarios hace que *la exposición* artística forme parte fundamental de nuestro coloquio.

Al mismo tiempo determina que la música, así como los medios audiovisuales, se integren al orden discursivo de las ponencias.

El arte y las técnicas audiovisuales no son un anexo o un apéndice de nuestra reflexión, sino que *nuestras diversas reflexiones se prolongan en imágenes visuales y auditivas.*

Nuestro coloquio articuló una gama muy amplia de análisis de *espacios imaginarios* en una unidad dinámica, abierta, plural y auténticamente multifacética.

Este Primer Coloquio Internacional ofreció un despliegue de propuestas, en el que caben la filosofía, la literatura, las matemáticas, la geografía, la historia, la psicología, el teatro, la danza, la música, la pintura, la arquitectura, la pintura, el urbanismo, el cine, el cuento. Se abarcaron espacios sagrados, lúdicos, oníricos, ficciones, espacios de la subjetividad, etcétera.

Los espacios imaginarios visuales se exploraron con transparencias, videos, películas, lenguajes de imágenes que prolongaron —enriqueciéndolo— el lenguaje discursivo conceptual.

Los espacios imaginarios auditivos crearon dentro de los límites del Aula Magna espacios recorridos por sonidos, tejido efímero de resonancias infinitas.

Dos conciertos culminaron las prolongadas jornadas en que transitamos de unos a otros espacios imaginarios, y compartimos todos el deleite de los espacios sonoros.

El coloquio se continuó en la exposición montada durante el mismo, en la que jóvenes artistas colaboraron con pinturas, fotografías, esculturas e instalaciones, creadas *ex profeso* para *Espacios Imaginarios.*

Nuestro propósito fue propiciar la expansión del tema, para extenderlos a otros espacios imaginarios concretados en un conjunto de obras originales.

Con este libro no pretendo sino compilar solamente el universo discursivo de la palabra que, aunque no refleja sino un aspecto del coloquio, no deja de sorprendernos e invitarnos a descubrir un ancho y fértil campo de trabajo interdisciplinario.

Por otra parte, un volumen dotado de la profusión de imágenes visuales con que contó el Coloquio *Espacios Imaginarios* está completamente fuera de nuestras posibilidades de publicación.

De todas maneras, este libro es el resultado de muchas voluntades resueltas para que pudiera ver la luz. Entonces no me queda más que

agradecer a la directora saliente de la Facultad de Filosofía y Letras, doctora Juliana González, bajo cuyo ejercicio y con su apoyo tuvo lugar el coloquio. Me es grato reconocer y agradecer especialmente a nuestro director maestro Gonzalo Celorio quien, sensible a los resultados de nuestro Primer Coloquio Internacional: *Espacios Imaginarios*, tomó a su cargo la publicación de este libro.

Organicé este coloquio en el marco de mi Seminario Interdisciplinario de Investigación sobre lo Imaginario, el cual, como parte del Programa de Apoyo a los Proyectos de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras (PAPIFYL), contó en su momento con el infatigable apoyo de la entonces jefa del Centro de Apoyo a la Investigación, maestra Tatiana Sule. En la actualidad me es grato manifestar que la actual jefa, maestra Lourdes Santiago, se ha hecho cargo de este legado, impulsando con indeclinable entusiasmo la publicación de este volumen.

Recibí también un fuerte apoyo, en las arduas e invisibles tareas de la organización del coloquio, de la licenciada Itala Schmelz, quien entregó generosamente su esfuerzo en el montaje de la exitosa exposición artística. La licenciada Adriana Martínez se consagró plenamente a las variadas tareas de la organización del evento, sin cuya asistencia me hubiera resultado imposible una tarea de tales dimensiones.

El señor Miguel Angel López nos brindó un apoyo incondicional en todos los impredecibles requerimientos de un evento de esa envergadura. Pero además, me es muy grato señalar que no solamente creó el diseño para las constancias, sino que, además, cada participante del coloquio tuvo su constancia lista al momento de finalizar su comunicación.

Deseo manifestar mi agradecimiento a la Embajada de Francia en México, con cuyo concurso fue posible contar con la importante presencia del profesor Jean-Jacques Wünenburger, director del Centre Gaston Bachelard de Recherches sur l'Imaginaire et la Rationalité de Dijon, Francia, figura de reconocida relevancia mundial en esta temática.

El presente volumen presenta una de las dos conferencias magistrales impartidas por el profesor Wünenburger, traducida por la profesora Chantal Villey, subdirectora de la Alianza Francesa del Cen-

tro San Ángel, a quien mucho le agradecemos su desinteresada colaboración, en su riguroso trabajo de traducción.

Me es muy grato agradecer el apoyo de la Alianza Francesa de México, la cual a través de la profesora Suzy Jessua, directora del Centro San Ángel, nos brindó la posibilidad de tener entre nosotros al profesor Gérard Teulière de la Université de Toulouse, Francia, cuya conferencia magistral cobró un enorme interés.

Me siento muy honrada al manifestar mi agradecimiento al Instituto Italiano de Cultura, que nos brindó su invaluable apoyo a través de la participación personal de su directora, doctora Giuliana dal Piaz, quien presentó desinteresadamente una brillante y erudita conferencia magistral.

El profesor Ramón Romo, entonces director del Conservatorio Nacional de Música, colaboró generosamente no solamente con un texto, sino que nos ofreció una velada musical, centrada en piezas sacras para viola.

El evento se cerró con un concierto de laúdes barrocos por el dúo Antonio Corona e Isabelle Villey, cuya presencia deseo incluir en los agradecimientos de esta compilación, con el propósito de conservar la memoria de su participación.

Extiendo un agradecimiento entusiasta a todos los profesores e investigadores del extranjero, además de los ya nombrados: doctora Danielle Perin de Brasil, doctora Peggy von Mayer de Costa Rica, Mario Silva García de Uruguay, Zulema Zaucedo de Bolivia, Jeroen Geurts de Holanda, así como a todos y cada uno de los participantes de humanidades, de ciencias y de artes porque su aportación es una manera de promover el reencuentro de todas las áreas en un trabajo interdisciplinario.

Finalmente, vaya un agradecimiento a un atento y constante público, que colaboró con su activa presencia, suscitando diálogos interesantes.

Sin todos ellos, y muchos más, este libro no habría llegado a ser. Gracias.

Palabras de apertura

● MARÍA NOEL LAPOUJADE

Para efectos de dotar a nuestro coloquio de un hilo conductor, el objeto central de nuestra reflexión en común es *la noción de espacios imaginarios*.

Esta noción es idónea, pues atañe a toda forma de actividad humana. Ninguna forma de saber, hacer, o actividad humana es viable fuera de alguna modalidad de *espacio*.

En el presente coloquio se trata de la investigación de las más diversas *creaciones de espacios, espacios construidos*. Fundamentalmente se abarca una rica gama para *ilustrar, mostrar*, posibles *construcciones imaginarias del espacio* o *espacios imaginarios*: en la poesía, en el mito, en las matemáticas, en la danza, en la música, en la pintura, en la escultura, la arquitectura y el urbanismo, la narrativa, el cine, el teatro, espacios sagrados, espacios de la subjetividad, entre otros.

Premisas

Ironía del espíritu. La imaginación también parte de premisas, lo ante-puesto, su-puestos no demostrados.

Ironía doble, porque lo sub-puesto no puede sino ser la estructura lógico-sintáctica que sirve como *montaje* para ese salto al vacío, ese acto de arrojo, esa apuesta humana fundamental que emerge de una configuración imaginaria de posibles.

En general el *espacio* llamado *real* puede suponerse como una infinita extensión exterior al individuo.

Es decir, puede admitirse como *si* fuera *espacio dado*, dato previo, contexto, receptáculo de todos los entes. En el presente contexto

se entiende por *lo dado*, lo que acontece al individuo y de lo cual puede tenerse noticia. Dado es lo que puede "impactar" a un sujeto posible. Lo dado es cualquier del que se reciben impresiones (reminiscencia de Hume).[1]

Todo aquello de lo que puede tenerse algún tipo de registro puede llamarse *el dato*.

He aquí que del espacio infinito no tenemos ningún dato; por ende, no nos es dado.

En rigor, este pretendido dato de la extensión infinita sólo es aceptable como una vivencia imaginaria.

El concepto abstracto de espacio real, exterior, objetivo, infinito en cuanto significante en el lenguaje, en una lengua, en un acto de habla, encuentra su correlato en las imagenes de espacios abiertos, sin fin.

Entre otras tantas funciones de la imaginación está la de alimentar los conceptos vacíos proponiéndole imágenes que dotan de sentido a la función conceptual de la denotación (reminiscencia de Kant).[2]

El espacio exterior sólo es registrable como dato en cuanto hablemos de espacios finitos, extensiones limitadas.

El espacio exterior en cuanto extensión infinita nos exige el acto acrobático de atribuirle peso de realidad ontológica a imágenes de extensiones ilimitadas como el mar, una playa, el desierto, un campo, el espacio que llamamos con nuestro imperecedero romanticismo ingenuo: *cielo*.

Esas imágenes primarias, como especie de secreciones inmediatas de la imaginación, pueden devenir metáforas (volver a Aristóteles).[3]

[1] David, Hume, *Treatise on human nature*, Penguin Books, Londres, 1969; Trad. española: *Tratado de la naturaleza humana*, Espasa Calpe, Madrid, 1923, Libro I, Parte II, Sec. V, p. 114.

[2] Immanuel, Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, "Der Transzendentalen Doktrin der Urteilkraft", I, 197, Werkausgabe, Suhrkamp, Taschenbuch, W. Weischedel, Frankfurt, 1968.

[3] Aristóteles, *Poétique*, Les Belles Lettres, Paris, 1961. "La métaphore est le transport à une autre, transport ou du genre à l' espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie." (*Cfr.* 1457 b.) "...ce qui est de

Las imágenes que llamamos originarias, primarias, inmediatas, son la materia prima para configurar procesos imaginarios de sustitución, entre ellos la generación de metáforas.

En consecuencia la metáfora es una construcción imaginaria de segundo orden, derivada de operaciones de sustitución realizadas con imágenes.

Asistimos así al desenvolvimiento de procesos imaginarios más complejos, mediatos, de metamorfosis de las imágenes en metáforas. (La "receta" indica: Bachelard).[4]

En el caso que nos ocupa, es posible describir este movimiento como la transmutación de la imagen vivida de una extensión exterior ilimitada, en metáfora del espacio exterior infinito.

Así, la imagen originaria devino metáfora en cuanto se convierte en el soporte para configurar un concepto de espacio exterior infinito.

El espacio exterior infinito deviene la expresión metafórica de una vivencia imaginaria, a lo sumo representable en la abstracción de una fórmula simbólica.

Haciendo uso de la imaginación simbólica o, más precisamente, de la imaginación *simbolizante*, las matemáticas pueden proponer símbolos con los que convencionalmente se expresa algo llamado espacio.

A partir de ahí es posible construir complejos aparatos simbólicos en que uno de los protagonistas es el símbolo: espacio. Espacio en relación con el tiempo, con la aceleración, con los movimientos, en la física; espacio ubicado como un punto en un eje de coordenadas , o como superficie de figuras en las geometrías, etcétera.

Pero atención, no hemos salido aún del ámbito de la subjetividad imaginante.[5]

plus important, c'est d'exceller dans les métaphores. En effet c'est la seule chose qu'on ne peut prendre à autrui, et c'est un indice de dons naturels; car bien faire les métaphores c'est bien apercevoir les ressemblances." (*Cfr.* 1459 a.)

[4] Gaston, Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, París, 1994. "La métaphore est relative à un être psychique différent d'elle. L'image, oeuvre de l'Imagination absolue, tient au contraire tout son être de l'imagination." (*Cfr.* cap. III, p. 79.)

[5] Jean-Paul, Sartre, *Lo Imaginario*, Losada, Buenos Aires, 1976. I. Descripción. 2. Aquí denuncia lo que llama "ilusión de inmanencia", que consiste en aceptar que

tener la imagen de un objeto es tener el objeto. Piensa que se expresa en Hume. Mi desacuerdo es total. No encuentro fundamento alguno para adjudicar esta concepción a Hume ni a otro filósofo, incluidos quienes defienden la teoría epicúrea de los simulacros. Hasta donde sé, los filósofos no confunden el pensamiento con la cosa. Sin embargo, a la inversa, considero que "imaginar" la cosa conduce a encontrarla, descubrirla, crearla, inventarla o construirla. Ni "ilusión de inmanencia", ni —en este sentido— "ilusión de trascendencia", pero imaginar algo prefigura su realidad.

CONFERENCIAS MAGISTRALES

Lo imaginario en la filosofía francesa contemporánea*

● JEAN-JACQUES WÜNENBURGER

La imagen, lo imaginado y lo imaginario

A primera vista, los campos de la imagen, de la imaginación y de lo imaginario no constituyen objetos privilegiados de la filosofía francesa contemporánea. Ésta se ha vuelto famosa desde hace algunas décadas principalmente por un intelectualismo vigoroso, que ha culminado en el pensamiento estructuralista (Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Michel Foucault, etc.), al que le siguió poco a poco una escuela fenomenológica, preocupada sobre todo por restaurar la primacía de lo sensible a través de la perceción (Maurice Merleau-Ponty). Si bien es cierto que Jean-Paul Sartre había, después de Henri Bergson, dedicado dos obras a la imaginación y a lo imaginario, casi no ha modificado los presupuestos tradicionales ya que él asimila siempre la imaginación a una mirada anonadante de la conciencia y lo imaginario a un irreal. Por cierto, en general, el pensamiento francés ha quedado como heredero de una tradición que se remonta al siglo XVII, que aprehende la imaginación como una actividad de producción de ficciones, que encuentra su única legitimidad en el campo del arte. Esta tradición de pensamiento es probablemente responsable de una falta de curiosidad y de exigencias conceptuales, que han impedido proceder a diferenciaciones categoriales de las imágenes y de las actividades de la imaginación tan finas como para las actividades perceptivas y sobre todo intelec-

* Traducido por Chantal Villey.

tuales. Porque la esfera de las imágenes, que comprende tanto procesos como obras, sólo puede servir como problemática filosófica si se ha evitado anteriormente confundir procesos y representaciones muy heterogéneos. Así la reevaluación de un enfoque filosófico de lo imaginario permanece condicionada a un trabajo epistemológico de descripción, de clasificación y de tipificación de las múltiples caras de la imagen.

Si bien este programa se encuentra lejos de haber sido concluido, aún queda el hecho de que la cuestión de las imágenes ha penetrado en el campo filosófico francés durante el último medio siglo (1940-1990). A este respecto, son los aportes numerosos de Jean-Paul Sartre, Gaston Bachelard, Roger Caillois, Claude Lévi-Srauss, Paul Ricœur, Gilbert Durand, H. Corbin, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, J.-F. Lyotard, Michel Serres, René Schérer y, en el campo de las ciencias humanas, de E. Morin, C. Castoriadis, M. Augé, y de la estética, L. Marin, etc. Este clima de pensamiento ha aprovechado un contexto intelectual favorable debido, en particular, a nuevas referencias y orientaciones, aunque éstas fueron por mucho tiempo modestas o marginales: primero, las consecuencias de la estética surrealista que permitió, paralelamente a la lenta difusión del psicoanálisis freudiano en Francia, promover prácticas imaginativas que se remontan al romanticismo y aun al ocultismo; luego, el interés por la psicosociología religiosa, a través del impacto del pensamiento de Émile Durkheim ante todo, y después de los trabajos de fenomenología religiosa (M. Eliade) y hasta de psicología religiosa (escuela junguiana); por último, la lenta progresión de un neokantismo, que toma por un hecho el estatuto trascendental de la imaginación y su participación en la constitución de un sentido simbólico (E. Cassirer). Así no es sorprendente que la imaginación y la imagen hayan podido integrarse a nuevos métodos o pasos filosóficos, aunque cada uno de ellos despliegue postulados y modelos de análisis diferentes: la fenomenología, derivada de E. Husserl, consagra la imaginación como una intencionalidad capaz de una mirada *eidética*, la hermeneútica atribuye a las imágenes una función expresiva de sentido, de cierta manera más fecunda que el concepto (Martin Heidegger, H. G. Godamer, Paul Ricœur, etc.); los debates introdu-

cidos por la Escuela de Frankfurt (E. Bloch) obligan a tomar en cuenta mito y utopía en la historia sociopolítica. En cuanto a los trabajos de filosofía y de ciencias cognoscitivas más recientes, ellos revalorizan tanto la metáfora como las representaciones visuales.

Sin embargo, conviene destacar, en este contexto, cuatro obras particularmente creativas que vienen a renovar la comprensión de la imaginación: Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Paul Ricœur y H. Corbin. El primero hace de la imagen la representación primordial de todas las actividades psíquicas; ésta se ve sometida a dos tratamientos antagónicos: el de la razón científica que la purifica para transformarla en concepto, y el de la conciencia onírica y poética que la deforma con el contacto de la profundidad de las significaciones cósmicas y la de los afectos inconcientes. Asimismo Gilbert Durand encuentra en la psique humana una estructura mítica originaria, que se actualiza bajo la presión de las estucturas neurobiológicas y las significaciones culturales. La vida cambiante de los mitos, tanto para el individuo como para las sociedades, puede ser recorrida por una mitocrítica de las obras y un mitoanálisis de sus variacones culturales. Paul Ricœur arraiga el conjunto de las operaciones reflexivas del sujeto en una conducta narrativa que permite, por medio de la puesta en escena mítica (mimesis), producir el sentido temporal de todas las acciones humanas. En cuanto a Henri Corbin, al basarse en los testimonios de las experiencias místicas y visionarias, redescubre una forma de imaginación suprapsicológica por la cual la conciencia hace la experiencia de un mundo de imágenes autónomas, llamado "imaginal", las cuales constituyen igual número de presentaciones sensibles de un mundo inteligible metahistórico.

A pesar de sus divergencias, estos cuatro aportes mayores han permitido crear los fundamentos de una nueva teoría de la imaginación y de lo imaginario, que pueden considerarse como adquisiciones sólidas. Se puede destacar algunas grandes líneas:

- Las representaciones en imágenes no se reducen todas a meros agregados de representaciones de origen empírico, ligados por simples leyes de asociación. Lo imaginario obedece a una "lógica" y se organiza en estructuras de las que se pueden formular leyes

(Bachelard, Lévi-Strauss, Durand). El carácter operativo de las tres estructuras (místicas, diairéticas y sintéticas) recortadas y puestas a prueba por Gilbert Durand permite, inclusive, definir un "estructuralismo figurativo" que conjunta formalismo y significados.

- Lo imaginario, aun apoyándose en infraestructuras (el cuerpo) y superestructuras (las significaciones intelectuales), es obra de una imaginación trascendental que es independiente, en gran parte, de los contenidos accidentales de la percepción empírica. Las ensoñaciones para Gaston Bachelard, como los mitos para Gilbert Durand, confirman el poder de una "fantástica trascendental", que designa desde Novalis un poder figurativo de la imaginación que rebasa los límites del mundo sensible.
- Lo imaginario es inseparable de obras, psíquicas o materializadas, que sirven a cada conciencia para construir el sentido de su vida, de sus acciones y de sus experiencias de pensamiento. A este respecto, las imágenes visuales y de lenguaje contribuyen a enriquecer la representación del mundo (Bachelard, Durand) o a elaborar la identidad del Yo (Ricœur). Así, la imaginación aparece efectivamente tal como Sartre había entrevisto, como un modo de expresión de la libertad humana confrontada al horizonte de la muerte (Durand).

Por estas tesis, corroboradas tanto por trabajos experimentales (*tests* de AT9 de Durand, por ejemplo) como por especulaciones (las tradiciones visionarias del neoplatonismo occidental y oriental, entre otras), la imaginación y lo imaginario aparecen como instancias específicas de la constitución antropológica y se prestan a interpretaciones inéditas tanto de los procesos cognoscitivos como de los pragmáticos. Como la mayor parte de estas obras están todavía en curso de elaboración, su filosofía de las imágenes todavía se confronta con un gran número de cuestionamientos, que pueden considerarse como tantas búsquedas teóricas, sobre las cuales son invitados a trabajar los investigadores jóvenes. La lista de estos problemas es larga pero destacan algunos puntos:

Primero, desde el punto de vista del conocimiento representativo (*théorie*). Sin duda, la imaginación es esencialmente reproductiva, en

la medida en que reutiliza materiales derivados de la experiencia perceptiva. Pero muestra también que es capaz de producir una información propia, endógena, por la cual se emancipa de los datos adventicios. Como lo ha ilustrado Gaston Bachelard, después de Cassirer, esta potencia de construcción a priori se relaciona tanto con la espacialización de la conciencia como con su temporalización. Sin duda convendría, inclusive, buscar las raíces de todas nuestras imágenes del espacio y del tiempo, que rigen la percepción misma, en una suerte de esquematismo rítmico por el cual la conciencia configura todas sus representaciones apoyándose en estructuras sensorio-motrices. Pero la imaginación alimenta también, en sentido contrario, los procesos cognoscitivos más abstractos. En efecto, lejos de poder reducirse a actividades puramente lógicas sobre conceptos puros, la racionalidad recurre a esquemas figurativos que preparan los grandes arreglos de la intelección de lo real. Es verdad, las ciencias son un testimonio de la fecundidad heurístisca de estas imágenes que intervienen tanto en los fenómenos de invención, las actividades de modelización, como en las prácticas didácticas (Feyerabend, Holton, Hallyn, etc.). El pensamiento filosófico ganaría seguramente también si fuera aclarado partiendo de un cierto número de figuras (las del círculo, espejo, báscula, por ejemplo) que subtienden la reflexión, le sirven de trama, inclusive de guía para la selección de las grandes opciones de interpretación. Así que no es asombroso ver que los pensamientos metafísicos puedan integrar pasos poéticos e incluso experiencias visuales contemplativas.

Desde el punto de vista de la conciencia actuante (*praxis*), la imaginación también participa en el desarrollo de la lógica pragmática y aun ética de los agentes. Uno empieza a comprender mejor cómo un individuo elabora su identidad personal a lo largo de su vida por una conducta narrativa, fuente de sentido (Paul Ricœur). Asimismo sus elecciones y compromisos éticos no se limitan a la sola esfera de las obligaciones racionales, sino que recurren a las imágenes del bien y del mal y de los fines últimos por alcanzar (felicidad, más allá de la vida). En cuanto a las relaciones del individuo con la sociedad, son ampliamente tejidas en representaciones religiosas y en ensoñaciones colectivas.

Desde todos estos ángulos, le queda a la filosofía profundizar los análisis, precisar las posturas y evaluar las consecuencias. Pero este trabajo presupone un esfuerzo para diferenciar más netamente los procesos y las representaciones, a menudo puestos de prisa en un léxico, particularmente pobre y reductor en la lengua francesa. Desde este punto de vista, se pueden esbozar por lo menos tres niveles de formación de las imágenes:

Primero: la *imagenería* podría designar el conjunto de las imágenes mentales y materiales que se presentan ante todo como reproducciones de lo real, a pesar de las diferencias y variaciones involuntarias o voluntarias en relación con el referente. Se pueden colocar en esta categoría las imágenes fotográfica, cinematográfica, televisual, el dibujo publicitario, la pintura descriptiva, las imágenes mnésicas,etc., en tanto que se presentan como "cosas" representadas. La imagen duplica así el mundo para desplazarlo, estetizarlo o memorizarlo.

Después: lo *imaginario* engloba las imágenes que se presentan más bien como sustituciones de un real ausente, desaparecido o inexistente, abriendo así un campo de representación de lo irreal. Este puede ya sea presentarse como una negación o denegación de lo real, en el caso del fantasma (se puede entonces hablar de un imaginario *stricto sensu*, en el sentido del psicoanálisis lacaniano) o simplemente como un juego de posibles, como en el caso de la ficción (como si), por el cual uno entra ya en lo simbólico (en el sentido kantiano).

Finalmente: lo *imaginal* (del latin *mundus imaginalis* y no *imaginarius*) referiría más bien a representaciones en imágenes que se podrían llamar sobre-reales, ya que tienen la propiedad de ser autónomas como objetos, poniéndonos a la vez en presencia de formas sin equivalentes o modelos en la experiencia. Estas imágenes visuales, esquemas, formas geométricas (triángulo, cruz), arquetipos (andrógino), parábolas y mitos, dan un contenido sensible a unos pensamientos, se nos imponen como rostros, nos hablan como mensajes. Así lo imaginal, verdadero plan de los símbolos, actualiza imágenes epifánicas de un sentido que nos rebasa, y que no se deja reducir ni a la reproducción ni a la ficción.

En efecto, estas tres categorías de imágenes, a menudo imbricadas una en la otra en la experiencia mental, definen tres intencionalidades bien diferenciadas: poner en imagen, imaginar e imaginalizar. A cada una de ellas corresponde también un tipo de saber bien identificado: para el primero, la semiología, para el segundo las ciencias del fantasma y de la ficción, para el tercero una suerte de "imagología" simbólica, cuyos métodos son todavía indecisos. Sin embargo son estas últimas imágenes las más activas en las actividades del pensamiento especulativo.

Así, varios enfoques de la filosofía contemporánea parecen capaces de arrancar la imagen de su estatuto degradado y marginal para rehabilitarla como instancia mediadora entre lo sensible y lo intelectual. Es más, la imagen se prolonga hacia arriba y hacia abajo, viniendo a inmiscuirse en la percepción y prolongarse en las actividades conceptuales. Desde ahora convendría sacar las consecuencias de una filosofía de las imágenes: la racionalidad, lejos de identificarse a una suerte de palacio de cristal de las ideas claras y distintas, contiene contrastes de luz y sombra. La imagen como la sombra favorece de hecho una profundidad de las cosas y asegura una mejor difusión de su luminiscencia.

Desde afuera hacia adentro: enfoques hermenéuticos del lugar

Así como el tiempo abstracto y homogéneo de los relojes tiene poca relación con la duración vivida, así el espacio geométrico, uniformizado y aséptico de la ciencia no tiene ninguna relación con la percepción de las cosas en medio de las que vivimos o nos desplazamos. Recortamos incesantemente en el círculo reducido de nuestros territorios de vida cotidiana o en el gran círculo de los espacios del mundo conocido, de los rincones, de las perspectivas, de los lugares, de los paisajes que nos inspiran, nos atan, nos transforman, al menos en forma pasajera. Estos espacios, vacíos o llenos, naturales o artificiales, cuentan, a nuestra manera de ver, con un relieve particular, con una suerte de centralidad, con un valor sin precio, al punto de echar el resto de las cosas en lo invisi-

ble, la ignorancia, la indiferencia. Como en ciertos juegos de niños, en que uno se mueve en el espacio con los ojos vendados, somos todos capaces, en mayor o menor grado, de seleccionar instintivamente en el espacio que nos rodea, polos "calientes" y polos "fríos". Nuestro medio está cualitativamente distribuido, jerarquizado, atravesado por campos de atracción, de indiferencia o de repulsión; así nacen todas suertes de formas de bienestar, inseparables de una fusión o de una confusión del adentro y del afuera, de un éxtasis en que el psiquismo se amplifica a la dimensión de las cosas y en donde la extensión del mundo penetra hasta lo más íntimo de nosotros mismos. La extensión espacial va entonces a la par de una intensificación de la vida interior; nos sentimos ensanchados a la dimensión de una naturaleza como el mundo parece contenernos y engullirnos. Esta experiencia de la magia de ciertas configuraciones de las cosas, rincón de jardín, terraza de café, perspectivas de un paisaje, sitio sagrado, etc., abre para cada uno de nosotros una geografía secreta, afectiva, y permite alumbrar, en un plano social y cultural, los procesos de selección y de repartición de los espacios con alto valor agregado. Parece quizás evidente y familiar, se expresa inmediatamente por medio de comportamientos y de rituales, nutre confesiones, triviales o artísticas, sin fin. Sin embargo, ¿podemos dar cuenta de ella conceptualmente racionalmente, científicamente? ¿Puede uno esperar reducir la magia de ella, descubrir su misterio, aunque fuera sólo para saber, por lo menos una vez, qué alianza secreta se entreteje sin que lo queramos entre el espíritu y la materia, entre yo y el mundo, o bien estamos condenados a la simple comprobación, al verbo tautológico, a la cristalización poética? ¿Se trata de un auténtico hechizo por un espacio que "impacta", o debemos más bien hablar de una idealización proyectiva que nos hace incorporar una parcela de naturaleza a nuestros deseos? Dicho de otro modo, ¿qué significa la expresión usual "genio del lugar"? Como muchas de nuestras palabras, éstas pueden decirse con varios sentidos, por lo menos con dos principales: ¿es el genio, primero, una fuerza cósmica inherente a una porción de mundo, que nos irradia como una irradiación escondida, donde el sujeto se comporta en adelante como

una partícula atraída a un campo energético? ¿O está el genio realmente en nuestro espíritu o en nuestra alma y actúa entonces como un tentáculo, un pseudópodo, que captura una parcela del mundo para hacer de ella un hábitat, una concha, un nicho, que prolonga nuestro Yo? En el primer caso, está el camino de una lectura animista de la naturaleza, que lleva en su huella lo que el romanticismo alemán llamaba una "geognosis", una ciencia salvadora de las propiedades secretas de la tierra; en el segundo caso, más bien es necesario convocar una psicología de las profundidades, que descubra en el fondo de las pulsiones y de los afectos unos montajes o unos tropismos topófilos.

Las experiencias de sobrevalorización del espacio se dejan tal vez comprender sólo por adjunción o mezcla de estos enfoques. Pero, ¿será suficiente conjugar juntas una mitología de lo sobrenatural y una psicología pancósmica? ¿No estamos invitados por el "genio de los lugares" a llevar más lejos nuestras investigaciones y nuestras hipótesis, a elaborar una inteligibilidad de tercer tipo, que uniría de manera más sutil el interior con el exterior, la psique con el cosmos? ¿Cuáles son entonces los indicios y los instrumentos operatorios de tal desplazamiento de nuestros saberes? ¿Puede uno esperar pasar de esta manera tras el velo de Isis?

Hacia una geosofía del espíritu de la tierra

Desde el punto de vista histórico y cultural, la temática de los lugares inspirados es inseparable de lo imaginario mítico del *homo religiosus* según el cual la apariencia visible de las cosas nos oculta la presencia de potencias sobrenaturales que en ellas moran, se despliegan, actúan a distancia y hacen así una señal a los seres humanos. La naturaleza se ve así dividida en lugares sagrados, donde se manifiesta, con intermitencia o permanentemente, un espíritu suprahumano, y en extensiones profanas, sometidas solamente a las leyes naturales o a la voluntad de intervención de los hombres. Entonces las potencias sagradas, cargadas con fuerzas divinas, están ligadas con el espacio, que delimita el área de sus manifestaciones, directas o indi-

rectas.[1] En esta aprehensión mítica la naturaleza, lejos de ser isomorfa, está salpicada de islotes, canales, a través de los que mundos humanos y mundos divinos entran en contacto. Si las prácticas teúrgicas permiten a veces a los creyentes convocar ritualmente lo sobrenatural, a pesar de todo éste pasa por ser el dueño de los lugares, para manifestarse ahí según los lugares y tiempos propios. Así los trabajos contemporáneos sobre religión comparada han permitido reencontrar una verdadera lógica de la elección de los lugares sagrados, que testimonia que el espacio de la sacralidad, a pesar de su gran plasticidad, obedece a una suerte de objetividad propia. Mircea Eliade cataloga así los sistemas de coordenadas de esta geografía de las fuerzas invisibles, las constantes geomorfológicas (cimas, fuentes, árboles, etc.), las condiciones favorables para el nacimiento de los lugares de culto.[2] El estudio cartográfico de los lugares de culto de una civilización permite entrever que el pensamiento tradicional ha asociado la repartición de los lugares sagrados con una geometría de una gran complejidad; los lugares hierofánicos están distribuidos según cálculos de distancias y de ángulos,[3] cuya motivación obedece a valores simbólicos secretos. En esta simbólica espacial, el lugar sagrado constituye una suerte de entrada, de vía de acceso hacia el mundo invisible, porque el lugar sagrado no es solamente una porción separada de este mundo; es también la última avanzada del otro mundo en el nuestro; por consiguiente se convierte en eje de relación, puente, espacio de circulación de los espíritus. En el centro del lugar elegido, considerado como un *axis mundi*, el hombre puede organizar viajes hacia el otro mundo, entrar en contacto con sus habitantes, entre los cuales figuran a menudo las almas de los muertos, los ancestros.[4]

[1] Ver Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, Éditions de Minuit, t. II, "La pensée mythique", p. 109 y *ss.*

[2] Ver, en particular, Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1970; Jean Servier, *L'homme et l'invisible*, Imago, Petite Bibliothèque Payot, París, 1980.

[3] Por ejemplo, Jean Richer, *Géographie sacrée du monde grec*, Hachette, París, 1967.

[4] Sobre este tema, Raymond Christinger, *Le voyage dans l'imaginaire*, Stock-Plus, París, 1981.

Entre las innumerables fuerzas sobrenaturales, ligadas en particular con los cuatro elementos, el espíritu de la Tierra, a menudo simbolizado por una serpiente, viene a dar a ciertos lugares un magnetismo particular. El *genius loci*, querido entre los latinos, designa así una fuerza, por principio invisible, que influencia las conductas de los hombres, favorable o desfavorablemente, y que es prudente conocer y domesticar.[5] Por cierto, en todas las civilizaciones tradicionales se desarrolla una ciencia y una técnica divinatorias, la geomancia, encargada de encontrar y seleccionar los lugares habitados por espíritus, y cuyo deber es describir las leyes y los procesos que rigen la habitación. En particular, el pensamiento chino descubre así bajo la organización en la superficie de la naturaleza verdaderas redes de circulación de las fuerzas cósmicas, obedientes a los principios del Yin y del Yang, que cruzan el mundo de los hombres en ciertos lugares precisos, y que es posible también buscar canalizar para incrementar sus efectos benéficos.[6] Tal es la función de este arte de dominio de los paisajes que es el *Leng-shu* chino, según el cual:

> Cada lugar tiene sus rasgos topográficos originales que modifican la influencia local (*hsing-shi*) de los diferentes *ch'i* de la naturaleza. Las formas de las colinas y la dirección de los ríos han sido determinadas por la influencia de los vientos y de las aguas y son por lo tanto de primera importancia, pero la altura y la forma de los edificios, la orientación de las carreteras y de los puentes también son factores poderosos. La fuerza y la naturaleza de las corrientes invisibles se modifican cada hora por la posición de los cuerpos celestes, de manera que el aspecto de estos últimos a partir del lugar. Así que la selección del sitio es esencial, pero un mal emplazamiento no es irremediable, porque siempre se puede cavar fosas o túneles o tomar otras disposiciones para modificar el *feng-shui* del lugar".[7]

De esta manera los lugares son inseparables de una geosofía, que entremezcla dos tipos de saberes, una descripción sinóptica motiva-

[5] Por ejemplo, Plutarco, *Destin des oracles*; Ovidio, *Métamorphoses*.

[6] John Michell, *L'esprit de la terre ou le génie des lieux*, Seuil, París, 1975.

[7] Needham, John, *La science chinoise et l'Occident*, Seuil, Paris, 1973.

da de sus propiedades escondidas, y una gnosis propiamente dicha, es decir un saber por medio del cual el habitante o el paseante puede acceder a una transformación de sí que le lleve progresivamente a una iluminación superior, a la posesión de una verdad escondida.

¿Estas antiguas y universales creencias mueren con los mitos religiosos que las han moldeado? ¿La desmitologización inherente a nuestra cultura racional vuelve caduca esta poética de los lugares habitados, encantados? El folclor, con las supersticiones populares, celtas o anglosajonas, han conservado a todas luces los recuerdos esenciales de ella: los cuentos y leyendas ligados con las hadas y los espíritus de los muertos derivan de mitos relativos a estas rutas invisibles que supuestamente siguen los espíritus de los sitios.[8] Desde este ángulo, es notable que la cristianización del campo europeo, que habría debido provocar una disminución de lo sagrado cósmico, en provecho de la sola veneración de las personas santas de la Trinidad, ha absorbido más que disminuido la antigua mitología de los genios de los lugares.[9] Antes de la guerra, G. Roupnel encuentra todavía en el campo francés la huella viviente de las inmemoriales creencias en la animación de los manantiales o de las fuentes:

> Estas voces en el campo, estas voces en la naturaleza, entonces ¡todavía hablan a veces!... Las eras y los siglos no han reducido al silencio estos manantiales y estas fuentes y la leyenda sigue atando la cadena encantadora de sus relatos en todos los lugares solemnes... Estos dioses del alma antigua, están todavía acurrucados en todos los viejos rincones de este campo, en todos los rincones anticuados del alma popular.[10]

Pero, aun liberada de las creencias colectivas, la imaginación individual no deja de reactualizar este espíritu de la Tierra, que está dotado de una fecundidad creadora excepcional. En efecto, el animismo aparece como una matriz mitopoiética tanto más pregnante

[8] Ver J. Michell, *Op. Cit.*

[9] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Idées, París, 1963.

[10] Gaston Roupnel, *Histoire de la campagne française*, Presses-Pocket, París, 1981, pp. 395-396.

cuanto que dispone de una estructura narrativa poderosa y eficaz. La connivencia de un ser con un lugar, que se experimenta más de lo que se prueba, encuentra en el arquetipo del "genio" sobrenatural, del *Naturgeist*, una trama poética arcaica. La pregunta especulativa del *quid* (¿qué es?), que orienta hacia una búsqueda abstracta, impersonal, científica, de causas mecanicistas, es más rebelde, más austera que la pregunta inversa y hasta alternativa del *qui* (¿quién es?), que incita a dar cuenta del misterio de un lugar buscando en éste la presencia de un ser o de una fuerza individualizada. En resumen, el animismo debe su éxito poético a la personificación que autoriza, y por lo tanto a la conducta de este relato que le sigue. Porque la imaginación se estimula más con la idea de un acontecimiento interpersonal, en el que el sujeto está implicado como *partenaire*, que con la de un fenómeno natural que obedece a leyes generales y anónimas.

Pero se podría invertir la hipótesis para llegar a la misma conclusión. La atracción onírica por el sobrenaturalismo proviene menos de un temor frente al desencanto de la racionalidad que del gusto por una poética científica. Así como la ciencia moderna ha llamado a fuerzas invisibles (desde el éter de Newton hasta el espín de la mecánica cuántica) para dar cuenta de la configuración de la naturaleza, así puede recurrir a propiedades físicas subliminales para comprender la fuerte atracción de un lugar sobre los comportamientos humanos. Y si se quiere recurrir únicamente a hipótesis energetistas, por miedo a caer en las paraciencias, siempre se puede recurrir a los modelos de las ciencias humanas y relacionar, por ejemplo, aplicando la psicología de las formas, la fuerte sobredeterminación de un lugar con propiedades formales de los objetos o del paisaje, que condicionarían su "buena" percepción. Así la imaginación animista que atribuye el genio de un lugar a propiedades intrínsecas, inmanentes, de la naturaleza, ni siquiera entraría en conflicto con ciertas formas de racionalidad científica, lo que no puede más que favorecer su libre florecimiento.

Aún puede esta tendencia substancializar, esencializar, la potencia de atracción de ciertos espacios, aunque sea apta para hacer coexistir varios principios de interpretación; se topa con límites. Porque, ¿la poética de los lugares está realmente atada a localiza-

ciones fijas, fijadas, inmutables, a causas reales, fuerzas magnéticas subterráneas u organización perceptiva favorable? ¿No hay una suerte de ubicuidad de los lugares que refiere a la preeminencia del sujeto sobre el objeto? ¿No descubren todos lugares mágicos de manera imprevista, singular, nómada? En este caso, ¿la magia de los lugares no sería una creación fantasmática, fantasmagórica o aun simbólica del sujeto mismo? Y el genio del lugar, ¿no debería ser entendido como una inspiración subjetiva, como una proyección en el entorno de una complexión interior? ¿La capacidad de vivir en lugares inspirados no dependería entonces de un *ingenium*, de una facultad paricular del hombre para entrar en simbiosis con el espacio exterior?

La búsqueda narcisista del espacio de los orígenes

La comprensión de la inversión imaginaria de los espacios no puede hacer a un lado, efectivamente, numerosas experiencias de desobjetivación y de deslocalización, que llevan a relacionar la motivación de elección del lugar antes de todo con lo vivido subjetivo del sujeto. En este caso, los valores, estéticos o éticos, descubiertos en el mundo exterior, ya no serían revelaciones de un orden invisible del mundo sino más bien espejos de la psique, en lugar de ser causa de un bienestar; el lugar ya no es más que causa ocasional, síntoma. No faltan los argumentos en favor de esta subjetivación del genio de los lugares.

Primero, la carga afectiva y emocional de un lugar no es tal vez tan inherente a su configuración material como parece. La disposición escenográfica, la conformidad a una forma ideal, tienen a menudo un papel menor que la mirada, la perspectiva, el ángulo de vista de quien lo contempla. Entonces es más la manera de ver que lo visto, la forma de enfocar que el objeto, las que delimitan un espacio diferenciado. En este sentido, no se puede pasar por alto la importancia de la escala y del cambio de escala en la visión de un espacio. Una habitación, una plaza, un paisaje campestre nos atrapan y nos impactan sólo si los miramos desde cierto punto de vista, que está condicionado por nuestra propia situación, nuestra propia direc-

ción en el espacio. Merleau-Ponty describe bien este efecto de enfoque siempre móvil:

> Mientras cruzo la plaza de la Concordia y me siento absorto completamente por París, puedo detener mis ojos sobre una piedra del muro de las Tullerías; la Concordia desaparece, y ya no hay más que esta piedra sin historia puedo todavía perder mi mirada en esta superficie amarillenta, y ya no hay ni siquiera piedra, no queda más que un juego de luz sobre una materia indefinida. Mi percepción total no es hecha de estas percepciones analíticas, pero siempre puede disolverse en ellas.[11]

Por cierto este perspectivismo hace que el impacto de un lugar sea intrínsecamente efímero, ya que es relativo a un movimiento, a un desplazamiento, a una posición. Es realmente el sujeto que mira y no el objeto mirado el que revela la armonía o la belleza, la intimidad o la inmensidad de un espacio. Nada lo verifica mejor que el arte pictórico o fotográfico que sabe, en función de la mirada del ojo, arrancar de su trivialidad o de su simpleza un campo perceptivo. El don de revelar lugares importantes, picturales, fotogénicos no es a menudo, para un artista, más que su "genio", inteligencia o instinto, para transformar una mirada debilitada o utilitaria en una mirada que "artealiza" lo natural. Si bien no se puede negar que hay lugares privilegiados que se imponen casi objetivamente como mágicos, todo espacio puede, cuando es transfigurado por una mirada, llegar a ser inspirador.

Desde entonces, uno ya no puede hacer referencia solamente a una apreciación estética de la geografía de los lugares, como si pudieran todos figurar en un mapa de los panoramas con emociones garantizadas. A pesar de las pretensiones de las guías turísticas de dar a ciertos lugares con valores exclusivos, de seleccionar por medio de signos distintivos lugares obligados, no pueden asegurar que todo viajero vaya a experimentar efectivamente las sensaciones prometidas. Porque uno puede permanecer insensible ante un her-

[11] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, París, 1945, p. 339.

moso paisaje si en ese momento uno carece de un estado de gracia para verlo. Contrariedades personales, cansancio, incidentes menores, degradaciones accidentales o definitivas, llevan ineludiblemente a la decepción; esto demuestra que la contemplación de un lugar depende primero de una calidad interior, de una atención, de una disponibilidad, en resumen, de un estado de ánimo.

Entonces a un lado del panteón de los lugares consagrados, y tan a menudo decepcionantes, están todos los lugares mágicos que brotan, sin avisar, de lo vivido, del desplazamiento, del encuentro. En este sentido, hay que reconocer que en cualquier fragmento del mundo puede surgir una visión impactante o apaciguadora, que deja una huella indeleble en la memoria. Porque los lugares que marcan la temporalidad subjetiva dependen ante todo de nuestra relación actual, presente, con el mundo. La calidad de un lugar depende de un modo de presencia al mundo, de un arte de descubrir aquí y ahora un orden o un desorden, que nos habla, que nos arranca de la monotonía, de la indiferencia de lo vivido. Así se pueden descubrir tantos lugares inspirados como se quiera, como se pueda: la riqueza del mundo está en relación con una vida interior, con la agudeza de la mirada, con la disponibilidad por estar en concordancia con las cosas. Los lugares impactantes están menos impresos de una vez por todas en la arquitectura del mundo que transportados con nosotros, en nosotros, y toman forma visible cuando estamos en fase con nuestro medio, cuando encontramos en él una superficie de acogida para nuestras disposiciones interiores. Tal es quizá el genio de la mirada que poetiza el mundo, aun cuando éste se atasque en lo prosaico, porque sabe reconocer en el exterior una disposición que ya posee en sí mismo.

Nada corrobora más esta participación del sujeto con el sentido de un lugar que la importancia que tienen, para él, los nombres, la toponomía. Porque el lenguaje es a menudo promesa de lugar, antes que toda percepción, y más de un viajero ha guiado su peregrinación sobre la poesía de los nombres propios. Se recorre seguido el mundo por un nombre leído sobre un mapa, porque los lugares más atractivos son tal vez los lugares con nombres tradicionales. Por ejemplo, para Proust, los nombres "exaltaron la idea que yo me hacía de cier-

tos lugares de la tierra, haciéndolos más particulares, por consiguiente más reales... Cuánto más aún se volvieron individuales, al ser designados con nombres, nombres que eran solamente para ellos, nombres como tienen las personas".[12] "...entre Bayeux tan alta en su noble encaje rojizo y cuya cima era iluminada por el color oro viejo de su última sílaba; Vitré cuyo acento agudo dibujaba rombos de madera negra en las ventanas antiguas...".[13] La magia del lugar queda así moldeada por la palabra; la realidad topográfica puede a fin de cuentas ser de poco peso. A la inversa, cuán entristecedor puede llegar a ser un lugar cuando ha perdido su preexistencia en la lengua. Sin la poesía de las palabras, el más mágico de los lugares puede perder parte de su fuerza de encantamiento. La experiencia de los poetas del Nuevo Mundo, por ejemplo, es a menudo inseparable de la insondable ensoñación emanada de los viejos nombres de los indios o de los pioneros, que los nuevos nombres propios ligados a la colonización han desencantado, lo que sólo puede llevar a la desolación y a la melancolía. Luc Bureau ve en esto una prueba ejemplar en la novela de Quebec de María Chapdelaine:

> La brava María Chapdelaine veía en los *millas* nombres familiares dados a los pueblos y ciudades de su país la prueba fehaciente de la existencia de este último. Le parecía una clara evidencia que la denominación de uno u otro de estos lugares estaba siempre ligada a una presencia real. El pueblo de Honfleur estaba allí, a *ocho millas* de su trinchera en el bosque, la Pipa estaba *seis millas* más adelante, Mistook a *ocho millas más*... La conclusión de María era simple: "En toda esta región estamos en casa, ...en casa".
>
> Pero qué ocurre cuando el nombre ya no se refiere más que a una ausencia, cuando el llamado no responde más al llamado... Shefferville... Gagnon... Saint-Paulin-Dalibaire... Saint-Thomas-de-Cherbourg... Saint-Nil... Interminable letanía de nombres que ya no evocan más que fantasmas.[14]

[12] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, en *La recherche du temps perdu*, Gallimard, La Pléiade, 1, París, p. 387.

[13] M. Proust, *op. cit.* p. 388.

[14] Luc Bureau, "L'esprit des lieux", en *L'esprit des lieux*, *Urgences*, Rimouski, Canada, núm. 17/18, 1987, p. 30.

Si el descubrimiento del genio de los lugares toma entonces su punto de partida en el psiquismo del sujeto, se puede esperar que la geografía de los lugares no sea nada más que un espejo de la existencia. Amamos tanto más un lugar cuanto más cercano, cuanto más nos remite a imágenes de nuestra historia y vibra con nuestro pasado. Es por eso que muchas ataduras a los lugares no son sino *anamnesis*, donde lo nuevo existe sólo en función de lo antiguo. Tal es la razón de ser de este tropismo hacia los lugares de la infancia o hacia algunos lugares que reviven el país natal. Entonces el espacio nos llama sólo para hacernos regresar a la tierra de los orígenes. Y para muchos no hay lugar más atractivo que los territorios de la infancia:

> *Leer* un país es primero percibirlo según el cuerpo y la memoria, según la memoria del cuerpo. Yo creo que es en este vestíbulo del saber y del análisis donde está asignado el escritor: más consciente que competente, consciente de los intersticios de la competencia. Es por eso que la infancia es la vía real por la que conocemos mejor un país. En el fondo, no existe otro país que el de la infancia.[15]

La presencia actual del mundo se borra entonces para servir sólo de memorial de una felicidad pasada, de un paraíso perdido. En este sentido, el espacio exterior no es más que un objeto transicional para hacernos regresar hacia nosotros mismos, para revivir otro tiempo, y entonces para que el presente no se aferre. En este caso, el espacio ya no es mirado por sí mismo, como despliegue de formas propias, no es más que espejo de nuestro cuerpo, huella de recuerdo. La exterioridad pierde parte de su ser actual para liberar un flujo de conciencia retrógrada, que suspende la topofilia viviente. Porque el origen que buscamos, donde situamos nuestra nostalgia de ser, es en el límite un no-lugar, un punto originario, que se mantiene a la orilla misma del espacio. Entonces el espacio ya no es ni siquiera espacio de la infancia sino sustituto de la madre original: el mundo desaparece en la figura fantasmática de la primera persona, de la cual hemos sido separados. El espacio del deseo es un lugar de antes del primer exilio al mundo.

[15] Roland Barthes, *Incidents*, Seuil, París, 1987.

En estas condiciones, el genio de los lugares ya no sirve a una ciencia del mundo, sino solamente acompaña una historia interior. En todos los lugares, algunos no buscan a fin de cuentas más que los trozos estallados de su trayectoria existencial. A lo opuesto de sus propiedades objetivas, el lugar ya no es más que una parte del Yo, proyectada en el No-Yo. En un límite, esta sobrevalorización narcisista del espacio puede llegar a una ceguera sobre el mundo, a una pérdida del sentido de los lugares, que no hablan de nosotros; entonces ya no nos hablan. La elección unidimensional, hasta obsesiva, de un lugar, este paraíso perdido de nuestra infancia, se vuelve pues evicción de todo el espectáculo del mundo. A fuerza de complacerse en una búsqueda subjetiva de mi tierra natal, acabo por cerrar los ojos a la belleza del mundo.

Pero, si bien no se puede negar la parte de subjetividad en la lectura de un paisaje, si bien no se puede evitar que el espacio sea sometido a proyecciones afectivas, si bien la identificación con uno no está nunca totalmente ausente en la connivencia entre uno y el mundo, sin embargo, no se podría, sin riesgo, dejar disolverse el genio del lugar en la satisfacción unilateral de un deseo de un lugar de origen. Como bien lo ha apuntado Julien Gracq, acerca de la ciudad de Nantes, los espacios biográficos deben conservar una parte de restricción, abrirse sobre el presente y el porvenir, y por consiguiente ser incesantemente recompuestos por una imaginación libre.

> Yo vivía en el corazón de una ciudad casi más imaginada que conocida, donde poseía algunos puntos de referencia sólidos, donde ciertos itinerarios me eran familiares, pero cuya substancia, el mismo olor, conservaba algo exótico: una ciudad donde todas las perspectivas daban por sí mismas sobre lejanías mal definidas, no explotadas, trama sin rigidez, permeable más que otro a la ficción.[16]

> ...La antigua ciudad —la antigua vida— y la nueva se sobreponen en mi espíritu más bien que se suceden en el tiempo:se establece de una a otra una circulación intemporal que libera el recuerdo de toda melancolía y de toda pesantez; el sentimiento de una referen-

[16] Julien Gracq, *La forme d'une ville*, Corti, París, 1985, p. 4.

cia desprendida de la duración proyecta hacia adelante y amalgama al presente las imágenes del pasado en lugar de hacer retroceder el espíritu.[17]

Entonces no existe simbiosis poética y creadora con un lugar más que ahí donde empieza a sonar un acorde entre lo exterior y lo interior, entre una invitación del mundo y un deseo de sí, entre lo que está cosificado y lo que está llevado por una promesa. Entender el sentido y la importancia del genio de los lugares es precisamente descifrar el secreto de este enlace. Dicho de otro modo, cada una de las lecturas anteriores corre el riesgo de omitir una dimensión de la experiencia. Los espacios sacralizados pueden dejarnos fríos, y el deseo del país de la infancia puede condenarnos a una idolatría mutilante. Queda por saber en qué forma pensar una experiencia que culminaría en una quiasma paroxística del hombre y del mundo, de adentro y de afuera. Como lo subraya poéticamente Mettra:

Ahí está tal vez el secreto de nuestra relación con el espíritu de los lugares. Por un lado está el corazón de la tierra, y por otro nuestro propio corazón. De un encuentro puede nacer este diálogo amoroso que, como nuestros amores humanos, va a revelar el hombre a la tierra y la tierra al hombre. Es nuestro espíritu el que crea el lugar que, en nosotros, crea el espíritu. Pero ¿dónde se situa la fuente misteriosa de este encuentro? ¿Dónde se manifiesta esta confluencia entre el agua de la vida y la sangre de los hombres?[18]

La percepción del sentido del mundo

Existen muchos malentendidos y decepciones en nuestro apego a los lugares, y tal vez nos engañemos con frecuencia; pues así como podemos a veces creer amar a otro, siendo víctimas de falsos sentimientos, podemos creer estar atados a un rincón de nuestra casa, a una calle, a un lugar, sin que haya, a final de cuentas, una connivencia real, un placer verdadero. Por el esnobismo social que nos obliga

[17] J. Gracq, *op. cit.* p. 9.

[18] Claude Mettra, "De la terre visible aux terres de l'invisible", en *L'esprit des lieux, Urgences, op. cit.*, p. 68.

a apreciar lugares de moda o consagrados por el estereotipo hasta la idealización neurótica de espacios cómplices de nuestros fantasmas, las fuentes de mistificación son numerosas. Quizás sea más difícil de lo que se cree encontrar realmente el genio de los lugares, porque no basta con esperar una revelación de un paisaje, ni buscar un doble de nuestras obsesiones en el decorado del mundo exterior. Entonces ¿en qué condiciones se puede esperar que se produzca una alianza profunda entre mi ser y el del mundo?, ¿cómo dar cuenta de este momento de gracia donde el aspecto físico del afuera concuerda con una calidad de la mirada? En breve, ¿cómo nace este equilibrio estético en que el sujeto y el objeto se encuentran en una imagen que no es completamente objetiva ni completamente subjetiva?

Sin duda nuestras relaciones con el espacio están mezcladas con los frutos de nuestra imaginación. Tanto la poética de los lugares como la de los objetos proviene de nuestra capacidad para sobrecargar el mundo de ensoñaciones, para hacer brotar imágenes nuevas de las representaciones que nos son impuestas por el ser-ahí de las cosas. Para Bachelard, somos más ricos psíquicamente cuando logramos acoplar nuestras imágenes con las de la percepción exterior, para hacer brotar incesantemente imágenes nuevas; y nada sino las materias del mundo solicita que nuestras ensoñaciones se renueven sin fin. En este sentido el espacio físico es dinamogénico, el mundo es un catalizador del onirismo.[19] Sin embargo, ¿basta dejar jugar a la imaginación con el mundo, dejar vagar nuestras imágenes en la superficie de los lugares? ¿Toda ensoñación sobre la naturaleza es propicia para hacernos descubrir la magia de los lugares? La cresta es, en verdad, filosa y peligrosa.

Primero uno puede, como lo hemos visto antes, dejarse invadir por los flujos de imágenes inconscientes, por las escorias de los sueños nocturnos, marcados con el peso de nuestro propio pasado; la ensoñación cósmica refluye entonces hacia los subterráneos de nuestras obsesiones y de nuestros fantasmas. Nada es más malsano o morboso que buscar en el mundo únicamente imágenes, recuerdos, o apoyos para ensoñaciones compensadoras. Hay una imaginación

[19] Ver Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Quadrige, Paris, 1983.

egocéntrica que engendra sueños huecos o enajenantes. En lo opuesto, algunas ensoñaciones en contacto con los fenómenos naturales se convierten en una búsqueda —demasiado sabia— de misterio. Entonces nos parece que los paisajes encubren un misterio, destilan un mensaje, que nos serían destinados, y de los que seríamos intérpretes privilegiados. Algunos escritores o pintores románticos ¿no han acaso abusado de estas exploraciones de la naturaleza, de sus ruinas, de sus valles salvajes, de sus montes escarpados, para descifrar ahí jeroglíficos divinos? Entonces la imaginación es invadida con preocupaciones iniciáticas y se deja guiar por la atracción de los símbolos diseminados en la naturaleza.

Pero tal vez existe otra forma de imaginación cósmica, equidistante de los fantasmas y de los símbolos. Para encontrar un lugar, es preciso entonces poner sus imágenes interiores de acuerdo con las formas exteriores, abrir las puertas del alma a la presencia del mundo, para realmente *consentir*, en el doble sentido de aprobar el orden de las cosas y de poner sus sentidos en fase con los estímulos del medio. Esta actitud impone una transformación del Yo, hasta una decreación, porque es preciso, ante todo, saber levantar los obstáculos interiores, suspender las solicitaciones vehementes de lo psicobiográfico, saber hacer un lugar para la novedad o la extrañeza. Es solamente al término de esta purificación, de esta ascesis, cuando los ojos se abren realmente, ven como en el primer día la belleza o lo sublime, la simplicidad o la armonía de lo que está frente a nosotros y hacen posible la identificación con el ser del mundo.[20]

Tal vez nadie ha dominado esta atención de la mirada más que el Oriente: ahí tanto el artista como el sabio saben cuánto esfuerzo catártico sobre sí es preciso para convertirse en pura superficie de recepción de lo que aparece a nosotros, antes de poder simpatizar hasta alcanzar la unión con los objetos o los lugares.[21] El Yo, lejos

[20] Sobre este tema, ver Lawrence Durell, *L'esprit des lieux*, Gallimard, París, 1976, p. 182 y ss.

[21] Ver François Cheng, *Vide au plein, le langage pictural chinois*, Seuil, Essais, 1991; Jacques Berque, *Le sauvage et l'artifice, Les Japonais devant la nature*, Gallimard, París, 1986.

de ser centro de interés, potencia de apropiación, se aligera, se distiende, para ya no ser más que un espejo, captador del rastro de las cosas. No es asombroso ver cuánta predisposición tienen los artistas, en particular los pintores, para encontrar y comprender este arte de ver y de sentir un paisaje. En efecto, reproducir el espacio tiene sentido sólo si uno sabe comprender en él una verdad nueva en relación con las representaciones apresuradas o utilitarias. Y los grandes paisajistas saben que para acceder a esta verdad del lugar es preciso desprenderse de sí mismo así como de cualquier sobrecarga de saber, para dejar llegar así el ser mismo de lo que se ofrece a la mirada. En la tradición europea, Carus ha entendido particularmente bien el rigor de esta transformación de sí antes de ser capaz de aprehender la necesidad interna de la fisionomía de la naturaleza.

> Hay dos maneras para el ojo de aprehender bien la naturaleza, la primera es aprendiendo a ver en las formas de las cosas naturales, no formas arbitrarias, indeterminadas, anárquicas y por lo tanto absurdas, sino formas determinadas, por una vida divina original, ordenadas y sumamente sensatas; la segunda es percibiendo a la vez en las cosas naturales la diversidad de la sustancia, señalando la diferencia que una sola y misma forma presenta en su aparición global... Ni una ni otra son fáciles, el espíritu no llega ahí más que gradualmente.[22]

Un paisaje accede a la plenitud de sí sólo cuando ya no está al servicio de otra cosa que de él mismo, cuando aparece tal como es en sí mismo y perdura. La fuerza de pura presencia del mundo remite entonces al segundo plano toda veleidad de la conciencia de apoderarse de él, de desviarlo al servicio de sus intereses, de sus satisfacciones. Accedemos entonces a la contemplación verdadera, olvidadiza del Yo, abierta al cosmos: siguiendo a Kenneth White, hay espacio poético sólo para aquel que sabe regresar a un ser paleolítico, de antes de la escisión entre el ego y el cosmos: "Si *mundo* significa el modelo fijo de percepción y de existencia al que el

[22] C.G. Carus, "Neuf lettres sur la peinture de paysage" en *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Klincksieck, 1983, p. 119.

no-poeta se adapta más o menos patológicamente, el poeta vive y piensa en un caos-cosmos, un caosmos, siempre inacabado, que es el producto de su reencuentro inmediato con la tierra y con las cosas de la tierra, percibidas no como objetos, sino como presencias."[23] Es verdad que al término de esta consonancia con el mundo, el sentido de los lugares se desvanece para diseminarse en la presencia pura del mundo, como si la percepción de los lugares sólo fuera una etapa de una cosmo-poética.

Por otro lado, ¿cómo comprender que en el espacio ciertas configuraciones puedan a este grado solicitar la mirada del hombre? ¿De qué manera formas y colores reunidos por la naturaleza o por el hombre (en el caso de los artefactos urbanos o domésticos) pueden, en ciertas condiciones, cautivarnos tan intensamente, ligarnos a ellos tan profundamente? ¿Este gozo excepcional, que repercute en todo nuestro ser, sería simplemente provocado por el reconocimiento de una suerte de finalidad del mundo que esté en concordancia con el orden de los fines estéticos que perseguimos a nuestra vez? Nuestro placer vendría entonces del hecho de que ciertos paisajes se presentan como una obra de arte. Por cierto, ¿un lugar inspirado no se compara a menudo con un cuadro, igual que el hábito de la pintura parece volvernos más disponibles para ver en la naturaleza composiciones dotadas de una perfección interna? El genio de los lugares consistiría a final de cuentas en imitar paradójica la obra de arte del hombre. La poética del mundo comprobaría que la naturaleza simula la inteligencia artística del hombre, y el amor por los lugares sería una extensión de nuestro amor por las obras bellas. Pero aun cuando este discurso domestica un poco el misterio, sigue basado, lógicamente, en una analogía. Es sólo posteriormente cuando motivamos la perfección de lo que se ofrece a nuestra mirada, por medio de una comparación con las perfecciones engendradas por el arte. La analogía no explica nada a menos de presuponer, por la hipótesis de un creacionismo ingenuo, que los lugares son tales por la voluntad de un dios artista. Entonces, ¿qué es lo que puede satisfacer nuestra necesidad de comprender la ma-

[23] Kenneth White, *La figure du dehors*, Le Livre de poche, París, 1989, p. 48.

gia de los lugares? Tal vez estamos todavía impregnados en exceso de un finalismo técnico, que acepta pensar en un resultado logrado sólo en función de un proyecto, de un programa de creación. ¿Por qué no acreditar la hipotesis —a contracorriente de nuestros hábitos mentales— de que las leyes de la naturaleza no cuidan únicamente producir su ser sino también su parecer?

Si las formas del mundo derivan en gran parte de la necesidad ciega de las leyes mecánicas o del azar de los arreglos y erosiones, ¿por qué no buscarían algunas de ellas lograr una figura, una configuración, que tendrían sentido sólo con el objetivo de su mostración, de su exhibición? Y, en este caso, ¿no se podría transportar a la naturaleza entera, a sus paisajes, lo que el etólogo Adolf Portmann concluye del estudio de las formas animales? Muchas características anatómicas de los animales no obedecen, de forma manifiesta, a ninguna utilidad vital, sino que participan de una suerte de visibilidad gratuita, la cual no tendría entonces ninguna otra razón de ser que la de asegurar una exhibición de formas y colores.

> Por una parte hay las estructuras que pueden ciertamente ser percibidas por nuestro sentido visual, pero que no están para nada estructuradas o coloreadas de manera particular en vista de esta posibilidad. La piedra en el suelo, la gleba, las nubes, las superficies acuáticas —todo esto existe en su especificidad sin la relación con el ojo... Pero por otra parte, hay estructuras que están formadas o coloreadas para llamar necesariamente la atención...[24]

Para Portmann, la fisionomía de estas formas significantes que obedecen a una finalidad no funcional, sin embargo, no está destinada como tal a algún receptor. Se trata realmente de una suerte de auto-manifestación sin dirección, de exhibición desinteresada de una belleza interior hacia el exterior. "A un lado de las apariencias verdaderas dirigidas, hay apariencias verdaderas, no dirigidas, de los fenómenos, que nos aparecen como dotadas de sentido sólo en un acto visual y que son entonces 'envíos' ópticos sin que esté ahí un

[24] Adolf Portmann, *Neue Wege zu Biologie*, Piper Verlag, Munich, 1960, p. 221. (Traducción inédita de J. Dewitte.)

destinatario al que el envío esté dirigido."[25] Por cierto uno puede hasta imaginar que estas configuraciones perdurarían aun después de la desaparición de todo observador del mundo: "Aun después de nuestra desaparición y después de la extinción de los animales capaces de ver imágenes, habrá configuraciones que están dotadas de interioridad y susceptibles de producir este efecto visual de la auto-presentación sobre posibles sentidos."[26]

Desde esta perspectiva, ¿no podríamos decir, analógicamente, que todo lugar accedería, a su vez, a una fisionomía significante, a una auto-presentación sin destinatario? ¿No participan también los lugares de un movimiento de producción de la naturaleza *naturans* que provee su apariencia estética, de la misma forma que las alas de las mariposas o los adornos de los peces? ¿No es lo que los antiguos ya presentían al llamar a la naturaleza *physis*, movimiento de auto-producción, de auto-manifestación hacia lo visible? En estas condiciones, una fenomenología del genio de los lugares se abriría sobre una metafísica de la naturaleza, según la cual la vida se desarrolla a la vez según la utilidad y según la belleza, según una causalidad mecánica y según una finalidad sin fin.[27] Porque, aun cuando, para nosotros, no existe lugar más que por y para aquél que lo mira, un lugar realmente cuenta con una suerte de antitipia propia, con un arreglo que no es puramente contingente ni aleatorio. ¿Y por qué no considerar esta bella apariencia del lugar como la expresión de un movimiento de la naturaleza que lleva su organización interior a desplegarse hacia el exterior, asegurando la propia espectacularización de su ser?

Llegados a este punto, ¿no estamos invitados a comprender de nueva cuenta el genio de los lugares? Si bien sería vano condicionar la potencia de los lugares a la sola objetividad material, ella no resulta tampoco de una libre proyección del sujeto sobre el mundo.

[25] Portmann, *op. cit.*, p. 149.

[26] A. Portmann, *Die Tiergestalt*, 2da edición, 1960, p. 253. (Traducción inédita de J. Dewitte.) Edición francesa: *La forme animale*, Payot, París, 1961.

[27] Una posición similar en Vladimir Soloviev, "La beauté dans la nature", en *Le sens de l'amour, essai de philosophie esthétique*, OEIL, 1985, p. 171 y *ss*.

La naturaleza es un espectáculo diferenciado, cuyos elementos y puntos de vista no son todos intercambiables. La revelación de estos islotes de perfección de las formas no resulta de nuestro solo querer o desear; tal vez remite a un sentido estético que se auto-despliega en ciertas formas, aun cuando no es necesario atribuir algún autor a este suplemento de orden y armonía. Pero hace falta que esta apariencia sea recibida por una mirada, y no cualquier mirada sabe acoger la apariencia. El sujeto experimenta la revelación sólo si reanima una suerte de tercer ojo por el que restablece una percepción de lo que le es negado cuando apunta el mundo por medio del cuerpo solo o del intelecto solo. Únicamente una mirada que se ha "desubicado" anteriormente puede llegar a la altura de esta apriencia que se encarna en un paisaje. Entonces el genio de un lugar es a la vez dependiente de una objetivación cósmica y de una transubjetivación interior. Este encuentro entre el Yo y el mundo es un momento de gracia, una oportunidad transitoria, el resultado de un *kairos*, en el sentido griego de un encuentro propicio. Ello es tanto como decir que la experiencia profunda del genio de un lugar es una aventura singular, rara, difícil también de desenredar de todo el *pathos* que acompaña nuestros andares en el mundo, de todas estas pseudoataduras de nuestra sensibilidad, incluso de nuestra sensiblería, que nos conceden solamente algunos momentos de bienestar imaginario, en medio de una existencia trepidante y rutinaria. Atrapar el don del mundo no está al alcance de cualquier deseo. La topofilia está saturada de apariencias, que ocupan nuestra memoria sin metamorfosearnos. En cambio, cuando podemos lograr este instante raro en que nuestro ojo está en fase con la ofrenda gratuita del mundo, de pronto nos encontramos en un estado de encantamiento, que constituye en todas las sabidurías la forma más próxima a la divinización.

A Expressão Mítica na Complexidade dos Espaços Imaginários

● DANIELLE PERIN ROCHA PITTA

Introdução

Antes de me debruçar sobre a questão do Espaço, desejo situar (é o caso de se dizer) o meu ponto de abordagem teórica, tendo em vista o quanto, hoje em dia, tem-se utilizado o conceito de imaginário de maneira diversa.

Parto aqui do imaginário tal como definido por Gilbert Durand, ou seja, concebendo o imaginário como "a essência do espírito, isto é, o esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte".[1] Nesta concepção, duas dimensões básicas caracterizam este imaginário: por um lado ele é constituído do "capital pensado" da humanidade, por outro, ele é uma função psíquica em perpétua atividade em todos os campos da vivência. A imaginação simbólica tem por função básica produzir significado de maneira a tornar o universo coerente. Diz a professora María Noel Lapoujade em relação a que denomina de "imaginação agônica": "Transgredindo todos os limites, em um esforço supremo, tece vínculos até propor a trama da totalidade, convertendo-se assim —como queria Breton— em 'fatora do real'".[2] Trata-se de uma abordagem fenomenológica tal como proposta por Gaston Bachelard, segundo a qual a dinâmica das imagens, o processo de simbolização é anterior ao exercício da razão. Primeiro ordena-se o universo à partir da sensibilidade e da emoção,

[1] G. Durand, *Les structures...*, p. 499.

[2] María Noel Lapoujade, *Filosofia de la imaginación*, p. 255.

depois constroem-se os relatos explicativos (mitos) a respeito da criação.[3] E a construção do universo implica em ordenação do espaço.

O espaço, por definição, é medida e símbolo do tempo. Os dois são indissociáveis. O poeta Paul Valéry diz que "o espaço é um corpo imaginário assim como o tempo é um movimento fictício". Fala-se na linguagem comum de "espaço de tempo"...E de quantas dimensões será composto o tempo? As teorias variam: na geometria euclidiana, ele tem três, na teoria da relatividade, ele tem quatro... Para o antropólogo é evidente que o espaço é uma noção construída por cada cultura, construção esta totalmente variável, e servindo de esteio para a construção/organização do universo.

Abordando o tema a partir da vivência interior, aquele da afetividade e da criação, Gaston Bachelard elabora uma *poética do espaço* onde mostra o quanto uma topologia íntima se institui a partir das emoções vividas e da criação em estado emergente. Mostra também de que maneira os quatro elementos (água, terra, ar e fogo) servem de hormônio para a imaginação, e ainda o quanto todo espaço é adjetivado (a água estagnada não tem o mesmo significado da água que jorra), é eivado de dimensões emocionais, afetivas. Nenhum espaço é somente geométrico. O autor analisa ainda a complexa trama que se constroi relacionando espaço interior e espaço exterior, mostrando que o indivíduo está contido no universo assim como o universo está contido no indivíduo, existindo um diálogo constante entre o interno e o externo.

O espaço contemporâneo

Ora se o espaço já é difícil de ser conceituado em uma cultura específica (neste caso ocidentalizada), o que dizer do espaço contemporâneo manipulado pelas diversas tecnologias?

Os estudiosos contemporâneos de todas as áreas passaram a se ocupar de um espaço que a tecnologia tornou virtual de fato e pede assim nova definição.

[3] É interessante, a este respeito recorrer à obra de Paracelso que considera, por exemplo, que "...existem duas classes de seres: uma, o céu e a terra (macrocosmo) e outra, o homem (microcosmo)." In *A chave da Alquimia*, p. 97.

Gilbert Durand, em suas Estruturas Antropológicas do Imaginário, tem um terceiro livro intitulado: *Elementos para uma fantástica transcendental*, no qual desenvolve um capítulo abordando: *O espaço, forma a priori da fantástica*. Neste capítulo o autor retoma uma frase de Bachelard segundo a qual "Nesses mil alvéolos, o espaço segura tempo comprimido. O espaço serve para isto", para dizer que "o espaço serve para isto porque a função fantástica não é senão isto, reserva infinita de eternidade contra o tempo".[4]

É esta fantástica que terá de ser situada em um tempo de atualidade, muitas vezes denominado de pós-modernidade, que para diversos estudiosos se caracteriza pela fragmentação (não a das frações, mas das fractais), pela complexidade, por uma nova ordem social *tribal*, pela existência de *campos morfogenéticos*...

Para Joel de Rosnay, em breve, nos locomoveremos em auto estradas eletrônicas: "A rede mundial Internet, é o esquema dos novos ciberespaços coletivos —definidos como "Espaço-tempo eletrônico criado pelas redes de comunicação e as interconexões entre computadores multimídia"— nos quais circularão clones virtuais, agentes inteligentes ...."[5] Cria-se então uma *Cultura Fractal*: "cultura que traz em si os germes de sua própria construção". Para John Brockman, "o universo é uma invenção, uma metáfora", e neste universo segundo David Bhom "devemos postular a existência de um estado multidimensional em que todos os pontos no espaço e no tempo são interconectados infinitamente";[6] assim surgem os espaços infinitamente pequenos como os *quarks* (um campo das sub-partículas atômicas) ou infinitamente grandes como os *buracos negros* ou a ordem de disposição das galáxias. No campo da biologia, Sheldrake vai mostrar como o suporte material da nossa concepção de espaço, nossa velha terra, pode não ser um simples objeto, e demostra a existência de campos morfogenéticos, que certamente são espaços novos.

[4] G. Durand, *Les structures anthroplologiques...* p. 474.

[5] J. de Rosnay, *L'Homme symbiotique*, p. 163; *cf.* igualmente W. Gibson, *Neuromencer*, J. C. Guédon, *La Planète Cyber. Internet et Cyberespace*, entre otros.

[6] *Cf.* J. Brockman, *Einstein, Gertrude Stein...*

Enfim, nas ciências ditas humanas, além de Gilbert Durand, encontramos autores como Edgar Morin trabalhando o conceito de complexidade; Abraham Moles, trazendo a noção de "flou" caracterizando o fenômeno social; Michel Maffesoli mostrando o novo espaço delimitado pelas novas tribos (ciberpunks, por exemplo) com a noção de *localismo afetual*, Jean Baudrillard colocando em destaque a dimensão do simulacro característica da vivência atual, Jacques Lévy que vai mostrar a importância do "local" na construção da identidade e o quanto isto se complica com a atual mobilidade geográfica;[7] Edward T. Hall, que trata mais especificamente do espaço, mostrando a existência de *mundos perceptivos* diferentes e que a percepção do espaço depende da importância relativa atribuída por cada cultura aos sentidos;[8] e no Brasil,[9] entre outros, temos autores como Edgard de Assis Carvalho que considera o espaço "um terceiro lugar, *mestiço*, onde a inventividade se exerça sem limites, onde a força imaginal invada os pólos instituídos dos circuitos científico, poético, artístico, religioso, técnico",[10] e Muniz Sodré que se ocupa da dimensão da *arkh*: "as ritualizações de origem e destino oriundas de comunidades diversas, as práticas ditas 'marginais', as fantasias não domesticadas",[11] e da nova lógica necessária à compreensão da atualidade em "jogos extremos do espírito". Enfim, o tema do espaço está sendo colocado no centro das preocupações de várias disciplinas.

Seria dizer então, diante de tal diversidade de abordagens possíveis e diante desta perspectiva de que somos os próprios criadores do universo, que estamos definitivamente perdidos no espaço?

[7] O VIII Festival Internacional de Geografia (Saint-Dié-des-Vosges, 2 a 5 de Outubro de 1997) trata das novas identidades e das novas relações ao espaço que delas resultam.

[8] *Cf.* E. T. Hall, *La Danse de la Vie*; e *The Silent Language.*

[9] *É interessante assinalar que o VIII Ciclo de Estudos sobre o Imaginário, realizado* na Universidade Federal de Pernambuco em 1996, teve por tema: Imaginário e Localismo Afetual.

[10] E. de A. Carvalho, *O Reencantamento do Homem*, p. 102 (revista *Margem* n. 3, dez. 94.)

[11] M. Sodré, Reinventando @ Cultura, p.99.

Meu objetivo nesta conferência não é responder a esta questão, mas sim propor um instrumento de trabalho que permita ter acesso à organização do universo que está presente em cada indivíduo e que, à nosso ver, se organiza em torno de elementos míticos.

O espaço como base de organização da cultura. O espaço mítico

Um livro intitulado *Cobijo*,[12] mostra (através de fotos, desenhos, plantas, maquetas), a construção das casas (ou abrigos) nas mais variadas culturas; ilustra pois as várias maneiras possíveis de se organizar o espaço: assim é que variam as formas, a altura, as disposições (interiores e exteriores); os autores colocam na primeira página o texto de um mito, onde o Zorro, único ser vivente, resolve criar o mundo, ou seja, ordenar o espaço. As primeiras palavras do Gênesis são: "No princípio criou Deus os céus e a terra. A terra era sem forma e vazia, havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre a face das águas". Segue toda a ordenação do universo. Por um lado vê-se então o quanto esta organização pode ser variada e por outro, pode-se considerar de conhecimento comum o fato do espaço se ordenar a partir do mito.[13] Ou ainda, espaço e mito são criados a partir de uma mesma estrutura do imaginário.

O mito, segundo G. Durand, é "um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e schemes...",[14] e este sistema dinâmico é orientado ou polarizado por uma das estruturas do imaginário; a maneira como se dá esta polarização é que constitui o "trajeto antropológico". Partindo do princípio de que: "Não é a forma que explica o fundo e a infra-estrutura, mas muito ao contrário o dinamismo qualitativo da estrutura que faz compreender a forma",[15] é pois através da compreensão das estruturas do imaginário que teremos acesso à compreensão da ordenação do espaço.

[12] H. Blume Ediciones, 1981.

[13] *Cf.* J. J. Wunenburger, *La Philosophie des Images*, p. 241 *ss.*

[14] G. Durand, *Les structures...*, p. 64.

[15] Durand, *op. cit.*, p. 414.

Assim é que o espaço pode ser ordenado em torno de um eixo central, *axis mundi*, ou à partir de metades complementares (eixos de simetria), ou ainda à partir de oposições excludentes. A ordenação depende dos *mitos diretores* (G. Durand) vigentes. "A cosmologia copemiciana, compatível com a existência de vários centros, satisfaz as necessidades de uma simbólica solar",[16] nos diz o professor J. J. Wunenburger, que, citando G. Holton, coloca a existência de *themata*, enraizadas em arquétipos, orientando o próprio pensamento científico.

A ordenação do espaço para os Maya-Quichés é descrita no Popol-Vuh, texto sagrado: "A formação das montanhas, encostas e vales, assim como a aparição sobre a terra dos bosques frondosos, foi algo de sobrenatural, de estranho e de maravilhoso."[17] Os Maya-Quichés que não dissociam mito e história, mito e cultura, têm nítida consciência de que toda a arquitetura (por exemplo os cinco degraus das escadas das pirâmides), ou os cinco anos que delimitam o tempo de infância (e logo as etapas da educação) têm na base a concepção de que os deuses vencem as distâncias através de escadas, e que o tempo de germinação do milho leva 5 dias, etc. etc.

Se o relato mítico se encontra na base de toda ordenação e significação do espaço,[18] como então o estudioso pós-moderno pode abordar a concepção do espaço em grupos sociais onde coabitam as mitologias as mais diversas, tecnologias que o tornam virtual, e dinâmicas aceleradas que tornam sua expressão fugidia?

Em conseqüência dos trabalhos desenvolvidos por nossa equipe durante mais de vinte anos, podemos propor vários métodos de trabalho decorrentes da obra de Gilbert Durand, que se revelaram eficazes. Trata-se da mitanálise, da mitocrítica, do teste AT-9 (arquétipo teste de 9 elementos) e suas derivações. Entretanto, em função da exiguidade do tempo ora disponível, só irei expor técnicas referentes ao AT-9.

[16] Wünenburger, *op. cit.*, p. 236.

[17] Citado por R. Girard, *Le Popol-Vuh*, p. 28.

[18] *Cf.* entre otros, M. Augé, *A Construção do Mundo*.

Elementos de método

Já em 1960, Gilbert Durand demonstrava a existência de estruturas do imaginário subjacentes a toda criação, a toda expressão. A partir de um levantamento empírico de imagens (no sentido lato) em mitologias e obras de arte de culturas diversas, o autor mostrava a existência de dois regimes da Imagem e de três estruturas do Imaginário: a heróica, ligada ao regime diurno, referente à uma visão de espaço dividido em opostos; a. mística (no sentido de construção de uma harmonia e não no sentido religioso do termo), ligada ao regime noturno, se referindo à um espaço harmonioso onde as oposições são eufemisadas; e a sintética (ou disseminatória), também do regime noturno, que diz respeito ao tempo cíclico e a um espaço em eterna renovação.

Yves Durand, psicólogo, então aluno de Gilbert, toma conhecimento das "estruturas antropológicas do imaginário" quando a tese se encontra ainda em elaboração, em 1958. Vários aspectos da teoria o seduzem: a ordem colocada no campo das emoções, o sistema de classificação de imagens, a existência de um imaginário planetário no qual aquele do homem da rua é estruturado igualmente àquele de gênios como Balzac ou Mozart; a partir destes dados, pensa ele, deve ser possível elaborar uma montagem experimental para colocar em andamento esta teoria e este imaginário. Ele pensou em várias técnicas possíveis, e finalmente veio a idéia de um desenho e de um relato que seria solicitado ao homem da rua. Esta montagem colocaria o indivíduo em situação de criatividade obtendo quase que uma "obra total" na perspectiva de uma amostra de criação. A finalidade era de ver se, através deste material, se reencontrariam as estruturas descritas na teoria. Trata-se da elaboração de uma ferramenta capaz de servir de processo de simulação de teoria a partir da qual os indivíduos pudessem realizar suas obras. De onde a escolha de nove "stimuli" (arquétipos universais): um *monstro devorante* encarregado de concentrar a angústia existencial diante da passagem do tempo; os *engatadores* de estruturação, sendo: a *espada*, o *refúgio* e o *elemento cíclico*; os indivíduos que criam têm necessidade de um suporte para a projeção: o *personagem*; para ampliar as possibili-

dades: três termos reenviando a arquétipos polisemicos e polimorfos: a *água*, o *animal* e o *fogo*. Estes três últimos não são elementos aptos a promover uma estrutura, mas têm uma flexibilidade permitindo a sua integração nas diversas estruturas, o que proporciona uma ajuda à classificação para o pesquisador.

Em um primeiro tempo a ênfase foi dada para o instrumento clínico, mas isto não era o essencial: o AT-9 é de fato um instrumento de pesquisa do imaginário que permitiu inclusive a formação de um banco de dados sobre o imaginário. Ele pode ser empregado em psicologia, educação, sociologia, antropologia, arte, etc. Trata-se de um instrumento de *acionamento do imaginário* que não pertence com exclusividade aos psicólogos.[19]

Alem de um teste para a teoria, o objetivo do autor é pois de ver em que medida os arquétipos são ou não funcionais para cada indivíduo. Para a antropologia, o teste permite ver em que medida os arquétipos são ou não funcionais para cada comunidade.

É objetivo também sistematizar uma abordagem da imagem: "Quando se toma por objeto de estudo a imagem, seu campo (o Imaginário) e a função psíquica suposta (a imaginação), tem-se a escolha entre três grandes concepções clássicas. (...) Estas teses dão espaço para uma concepção reconhecendo à imaginação características permitindo defini-la verdadeiramente como função do psiquismo."[20]

Para empreender a formulação experimental do imaginário, Yves utiliza o conceito de "trajeto antropológico". "..., na seqüência dos trabalhos de G. Durand —e notadamente a partir da teoria exposta em sua tese— realizamos um modelo experimental destinado a colocar esta teoria à prova dos fatos. Depois esse modelo foi transformado em teste cujos resultados constituem tantos argumentos em favor da validade da teoria."[21]

Para levar adiante o objetivo, o autor necessita definir uma metodologia: "Metodologicamente parece que o problema essencial colo-

[19] Entrevista dada por Yves Durand en diciembre de 1993.

[20] Y. Durand, *La formulation expérimentale de l'imaginaire et ses modèles*, p. 151.

[21] *Ibid.*, p.155.

cado pelo estudo experimental da função simbólica é o seguinte: como codificar, descrever e conhecer objetivamente fatos relativos à função simbólica (...) sem destruir o objeto de estudo?."[22]

Recorrendo ao método de convergência, Y. Durand diz: "...A função imaginária corresponde à estrutura que aparece através do arranjo, do agrupamento, das relações existentes no seio de um conjunto de símbolos. Nesta ótica, as estruturas são definidas pela repetição de agrupamentos isomorfos."[23]

"Um tal método supõe que se obtenha:

– por um lado, a criação de mensagens compostas de símbolos

– por outro lado, um arranjo, uma organização desses símbolos nas mensagens."[24]

Partindo do princípio que o símbolo só é significativo quando inserido em um contexto, a experimentação deverá ser feita através da criação individual (no caso) deste contexto, e para que isso ocorra, é necessário criar as condições experimentais. O teste AT-9 irá propiciar estas condições.

No Recife, várias aplicações do teste foram realizadas com o objetivo de aprofundar o conhecimento da cultura regional.[25] Somando as diversas pesquisas, pode-se dizer que mais de mil testes foram aplicados. São pois mil *universos míticos* criados e analisados.

No espaço imaginário constituído pela folha de papel, estão os presentes personagens e a organização específica de cada espaço em função da ação desenvolvida no teste. Assim é que se a estrutura do imaginário for heróica, o espaço será dividido em opostos, será ocupado principalmente pelo personagem e pelo monstro devorante e as linhas serão em sua maioria retas. Se a estrutura for mística, o espaço será homogêneo, será ocupado pela natureza ou o interior aconchegante da casa, do refúgio, e as linhas serão em sua maioria

[22] *Ibid.*, p.156.

[23] *Ibid.*, p.158.

[24] *Ibid.*, p.159.

[25] Entre otros, O impacto Socio-cultural sobre o Regime das Imagens; Arte e Simbolismo em Pernambuco; Padronização do Teste AT-9; As representações da Mulher no Imaginário Masculino; Métodos do Imaginário.

curvas. Finalmente, se a estrutura for sintética, o espaço será ocupado pelos círculos que dizem respeito à ciclicidade do tempo.

Mas o que nos interessa saber aqui, é por quais elementos míticos este espaço é ocupado, e por isto mesmo significado.

Em se tratando de temas mitológicos, foi observado que, no Recife, é bem mais freqüente a representação de santos e de orixás do que, por exemplo, de guerreiros (estas não são categorias, já que santos podem ser guerreiros...). Os temas históricos retratando lutas passadas existem, mas são pouco freqüentes ou tratados alegoricamente (Canudos é representado, pelo pintor Alves Dias, por ex-votos). Os próprios santos são mais representados em estado de contemplação e meditação, do que em ações messiânicas ou lutas contra os inimigos da fé. Por outro lado, foi vista a importância do elemento mitológico feminino (Sant'Ana, Iemanjá) que faz derivar o sentido para o semantismo da fertilidade. Este dado pode ser colocado em paralelo com a estrutura da família em Pernambuco, em que a mulher, por vários motivos, constitui o elemento estável da família, e também com a cultura afro-brasileira cujas raízes vêm de uma organização matriarcal.

Os personagens não mitológicos, mulheres, famílias, crianças, trabalhadores, participam do mesmo sentido presente nos temas mitológicos, isto é, desenvolvem-se num contexto simbólico cíclico de reprodução, fertilidade. A presença das crianças, como iniciantes de novo ciclo de vida, ingênuas apesar de sérias, na maioria das vezes brincando, tem um sentido bem diferente daquele freqüentemente presente na arte ocidental, do herói adulto, masculino e solitário, afiando as armas para a luta. Por outro lado, as representações da mulher são, fora raras exceções, inteiramente positivas. Ora, G. Durand observa, analisando obras de arte no contexto europeu, que "a contestação da mulher coincide exatamente com a contestação do mundo":[26] na arte regional estudada, poder-se-ia dizer que a exaltação da mulher coincide exatamente com a exaltação do mundo. Logo, do espaço.

[26] G. Durand, FMVO, p. 142.

No espaço delimitado pela folha de papel estrutura-se pois um sincretismo cultural, organizando as diversas mitologias presentes no cotidiano do Nordeste do Brasil (centrado em Pernambuco). Povoam e organizam este espaço tanto os santos católicos como os orixá ou ainda índios e caboclos, quanto personagens históricos como Dom Sebastião, Lampião, Padre Cícero ou a Princesa Isabel, quando não são os doze pares de França ou ainda Alexandre o Grande.

A partir da eficácia demostrada pela aplicação do AT-9, construí outro instrumento de análise endereçado mais especificamente à ordenação do espaço em projetos de urbanização. Trata-se da adaptação do teste AT-9 à arquitetura: *para uma arquitetura sensível.*[27]

Formulei em 1990, uma proposta metodológica, em vista da urbanização de uma favela do Recife. A preocupação do grupo encarregado do projeto, grupo ARUA, era a de fazer uma projeto de urbanização que respeitasse a organização que já se encontrava vigente na favela, com seus pontos de reunião, sua trama de vizinhanças, seus conflitos... A esquipe constatara porém, que as respostas às perguntas diretas correspondiam a um discurso oficial sobre o bairro, não dando conta da vivência mais profunda, *afetiva*, dos habitantes. De onde decorreu consulta à antropologia para o aprofundamento do conhecimento da vivência do grupo.

O método então elaborado consistiu na *adaptação do teste AT-9* que pode ser resumida em uma série de - *Procedimentos*:

1° - Determinar a *amostra* de população para que seja significativa.

2° - Imprimir *mapas* do bairro, só constando por escrito o nome das ruas, ou, na sua ausência, o traçado com a indicação dos locais públicos, comércios, de maneira a que o indivíduo possa se localizar, se situar.

3° - Aplicar um *questionário* clássico de sociologia permitindo a identificação do indivíduo entrevistado.

[27] Este método foi anteriormente apresentado no VIII Ciclo de Estudos sobre o Imaginário (UFPE-Recife 1996)

4° - Solicitar do indivíduo que *desenhe* os nove arquétipos do AT-9 dentro do mapa.

5° - Perguntar ao indivíduo (e anotar), o que *simboliza*, para ele, cada um dos elementos.

Feita esta colheita de dados procede-se à- Análise dos dados.[28]

1° - *Levantamento* (apoiado na análise da coluna "C" do questionário do teste AT-9: "O que simboliza para você cada um dos elementos do teste?") dos *simbolismos positivo e negativo*, e ir anotando, com cores diferentes, em um mapa limpo, suas situações. Obtém-se assim um *mapa em duas cores* onde estão localizados os pontos negativos e positivos do bairro.

2° - Estabelecimento de um *mapa* para *cada elemento* do AT-9, localizando os simbolismos positivos e negativos.

3° - *Voltar ao bairro* para observar a que correspondem as concentrações simbólicas.

4° - *Colher relatos* dos moradores a respeito dos locais mais significativos (positivos ou negativos).

- Resultados que podem ser obtidos:

O método permite perceber significados de *vivência* do grupo que vão além da percepção consciente do próprio grupo; *além* pois *do discurso oficial*, habitual.

É possível determinar, onde se *concentram os símbolos* no mapa, ou seja, quais são os pontos significativos a nível de vivência social: por exemplo, se os símbolos referentes à angústia se concentram em algum ponto do bairro ou se o contornam, mostrando quais são os pontos "negativos" do bairro; ou ainda onde estão localizados os pontos positivos ligados ao scheme do aconchego, como o refúgio; ou ainda onde se encontram as "armas", os meios de luta da comunidade. Além da localização pode-se determinar que *forma* e que

[28] Estas análises foram efetuadas e elaboradas no quadro de uma pesquisa (dever para os alunos de primeiro ano da Ecole d'Architecture de Grenoble) solicitada pelo professor C. Verdillon, sob orientação de D. Rocha Pitta, pelas alunas: Tania da Rocha Pitta e Françoise Colinet. Atualmente, outra aluna, Sophie Shambe, termina de redigir um estudo sobre uma cidade do México, Real de Quatorze, aplicando este método.

função cada um destes elementos toma e o que isto significa em termos de vivência para a comunidade tendo em vista sua história própria e sua situação específica.

O aprofundamento da análise de um ou outro destes aspectos dependerá do objetivo do estudo empreendido.

De posse destes significados, o arquiteto ou o urbanista pode assentar o seu projeto a partir de uma *vivência profunda, sensível,* do espaço pela comunidade.[29]

Conclusão - Perspectivas: A noção clássica de espaço tornou-se obsoleta de duas maneiras: primeiro a percepção do espaço não está mais fundada em uma só mitologia mas, em decorrência da mobilidade geográfica, em várias mitologias que se interpenetram; segundo, o espaço, através da tecnologia, se tornou virtual. A meu ver, a construção de uma nova noção só é possível partindo-se das teorias sobre o imaginário que consideram a imagem primeira e fundante, assim como dinâmica e criadora; que levam em conta a complexidade e dinâmica acelerada da contemporaneidade. Para abordar não só o espaço, mas toda a complexidade atual - faço minhas as últimas palavras da professora María Noel: "...é hora de recuperar a filosofia das 'heresias', das 'heterodoxias', e recordar que também se pode sair ao mundo (...) não só pela razão transparente, senão pela imaginação turva; não só pela simplicidade unívoca da 'idéia clara e distinta', mas pela complexidade lábil, polivalente e ambígua da imagem. (...) É tempo de soltar as amarras da imaginação."[30]

[29] Devem ser lembrados aqui os problemas de reassentamento de populações (freqüentes na construção de barragens), e que nunca tiveram Íxito exatamente porque só foram levadas em consideração as necessidades materiais a partir de análises funcionalistas.

[30] M. N. Lapoujade, *op. cit.*, p. 256.

Bibliografía

AUGÉ, M., "A Construção do Mundo", Ed. 70, 1978.

BACHELARD, G., "A poética do Espaço", Ed. Eldorado, 1976.

BROCKMAN, J., *Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein e Frankenstein*, Companhia das Letras, 1989.

CARVALHO, E. de A., "O Reencantamento do Homem", Revista *Margem*, n. 3, diciembre, 1994.

DE ROSNAY, J., L'Homme Symbiotique, Points, París, 1995.

DURAND, G., *Les Strutures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Bordas, 1969.

———, "Mito e Sociedade. A mitanálise e a sociologia das profundezas", Ed. A. Regra do Jogo, 1983.

———, *Champs de l'Imaginaire*, Ellug, Grenoble, 1996.

DURAND, Y., *L'Exploration de l'Imaginaire*, L'Espace Bleu, 1988.

GALIANO, L. F. (org.), *Cobijo*, H. Blume Ediciones, Madrid, 1981.

GIBSON, W., *Neuromancien*, Flammarion, París, 1994 (escrito em 1984).

GIRARD, R., *Le Popol-Vuh*, Payot, París, 1972.

GUÉDON, J. C., *La Planète Cyber. Internet et Cyberespace*, Découvertes Gallimard, París, 1996.

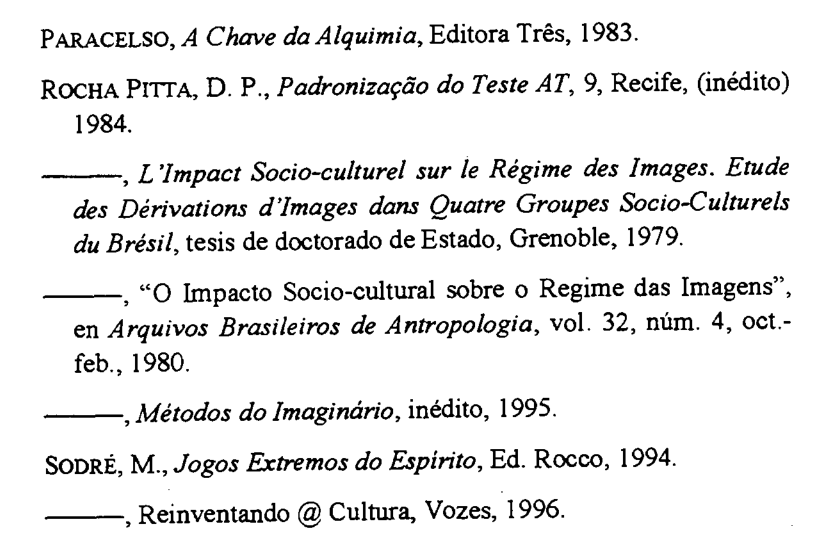
HALL, E. T., *La Danse de la Vie*, Éditions du Seuil, París, 1984.

———, *The Silent Language*, Anchor Book Ed., 1973.

LAPOUJADE, M. N., *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI Editores, México, 1988.

MAFFESOLI, M., *Le Temps des Tribus*, Méridiens Klincksieck, 1988.

MOLES, A., "Une méthode d'approche des phénomènes flou: application aux effets sociaux des mythes dynamiques", *Rev. Societés*, núm. 19, 1988.



PARACELSO, *A Chave da Alquimia*, Editora Três, 1983.

ROCHA PITTA, D. P., *Padronização do Teste AT*, 9, Recife, (inédito) 1984.

———, *L'Impact Socio-culturel sur le Régime des Images. Etude des Dérivations d'Images dans Quatre Groupes Socio-Culturels du Brésil*, tesis de doctorado de Estado, Grenoble, 1979.

———, "O Impacto Socio-cultural sobre o Regime das Imagens", en *Arquivos Brasileiros de Antropologia*, vol. 32, núm. 4, oct.-feb., 1980.

———, *Métodos do Imaginário*, inédito, 1995.

SODRÉ, M., *Jogos Extremos do Espírito*, Ed. Rocco, 1994.

———, Reinventando @ Cultura, Vozes, 1996.

WÜNENBURGER, J. J., *La fhilosophie des images*, PUF, 1997.

Del castillo de Italo Calvino a la biblioteca de Umberto Eco: espacios imaginarios en la literatura italiana del siglo XX

● GIULIANA DAL PIAZ

El concepto de imaginario —tan propio del ser humano y de él solo en todo el vasto reino animal— es uno de los conceptos más amplios que la mente humana pueda concebir, no teniendo más límite que el de la misma imaginación. Este Seminario se ha propuesto, sin embargo, el marco del *espacio* imaginario y en ello pienso concentrarme, haciendo referencia a dos autores de la literatura italiana contemporánea y, específicamente, a una determinada obra de cada uno de ellos.

Hace tiempo que Italo Calvino entró con todo derecho, con su exquisita, estimulante y amarga modernidad, en la lista de los autores clásicos de la literatura italiana de este siglo. A lo largo de sus casi cuarenta años de actividad narrativa, elaboró una prosa refinada e irónica que encontró su mejor expresión en obras como *La Trilogía de los Antepasados* y *Palomar*. Al mismo tiempo, construyó unos mecanismos narrativos muy hábiles en que destaca el "artificio combinatorio" del arte de escribir. En el caso de la novela que me ocupa hoy, *El castillo de los destinos cruzados*, ésta empieza como cualquier otra colección de cuentos de la tradición picaresca o cervantina: los personajes llegan —a través de un bosque tupido de árboles y de soprendentes aventuras— a un castillo (pero, ¿es un verdadero castillo en que damas y caballeros encuentran la tradicional hospitalidad que se acostumbraba entre nobles? O ¿es un castillo venido a menos y transformado en posada por sus mismos dueños? O bien ¿un castillo abandonado por los castellanos y utilizado ya como posada?). Allí se encuentran reunidos alrededor de una mesa genero-

samente servida. En medio del normal ruido de trastes y cubiertos, los comensales se descubren de repente incapaces de articular palabra. El Castillo de Calvino no es la posada de Cervantes o la taberna de Fielding: como dice Pietro Citati, "no es un lugar real, sino un espacio vacío, habitado por el árido humo de lo Posible y la neblina del Capricho Lunático, en que merodean sólo los exquisitos y moribundos fantasmas del cuento moderno... Si quieren, imitando a los antiguos héroes, relatar sus vidas, deben conformarse con echar sobre la mesa los naipes del Tarot...". Uno por uno, entonces, los comensales escogen, entre los arcanos del tarót renacentista de los Visconti, las cartas a través de las cuales los demás intentan interpretar sus historias.

Sobre la gran mesa del comedor del castillo, se va armando poco a poco un enorme rompecabezas cuyas teselas se siguen y se intersecan en una especie de crucigrama compuesto por figuras en vez de letras, y en donde, además, cada secuencia puede leerse en más de un sentido. El mutismo del narrador en turno confía el relato a la imaginación de los asistentes: sólo las cartas hablan, sólo los arcanos del Tarot sugieren posibilidades, secuencias de acontecimientos. En una apéndice al libro, el mismo Calvino relata haber procedido por combinaciones sucesivas: invitado a escribir un comentario al Tarot de los Visconti, empezó a estudiar los naipes cuya espléndida iluminación fue probablemente obra del pintor renacentista Bonifacio Bembo. Fascinado por las posibilidades que iba descubriendo, empezando por un cuadrado central de arcanos con los que narra la historia de Orlando Furioso, Calvino construyó todo alrededor de las combinaciones que las secuencias de naipes le fueran sugiriendo.

Escuchemos las palabras del mismo Calvino:

> Ahora los tarots dispuestos en la mesa formaban un cuadrado todo cerrado alrededor, con una ventana todavía hueca en el medio. Sobre ella se inclinó un comensal... era un guerrero gigantesco; levantaba los brazos como si fueran de plomo y volteaba lento la cabeza como si la carga de sus pensamientos le hubiera resquebrajado la cerviz. ... Seguramente un profundo desaliento... pesaba sobre este capitán que debía haber sido, no mucho tiempo atrás, un formidable guerrero.

Él acercó la figura del *Rey de Espadas*, que pretendía representar en un único retrato su belicoso pasado y su melancólico presente, al margen izquierdo del cuadrado, a la altura del *Diez de Espadas*. De repente nuestros ojos fueron como cegados por la polvareda de las batallas, oímos el sonido de las trompetas, ya las lanzas volaban en pedazos, ya chocando entre sí, los hocicos de los caballos confundían sus espumas iridiscentes, ya las espadas golpeaban estruendosas ahora el filo ahora el plano de otras espadas... allí, en el centro de ese círculo estaba el paladín Orlando que remolineaba su Durlindana. Lo acabábamos de reconocer, era él que nos relataba su historia, toda tormento y desgarros, apoyando el pesado dedo de hierro sobre cada naipe.

Ahora indicaba a la *Reina de Espadas*. En esta dama rubia, que insinúa, entre hojas filosas y placas de hierro, la inasible sonrisa de un juego sensual, reconocimos a Angélica, la hechicera llegada de Catai para la ruina de la armada franca, y tuvimos la certeza de que el conde Orlando estaba todavía enamorado de ella.

Después de ella había un lugar vacío:

> Orlando puso allí un naipe, el *Diez de Bastos*. Vimos el bosque abrirse de mala gana ante la avanzada del campeón, las agujas de los abedos erizarse como púas de puerco espín, los encinos inflar el tórax musculoso de sus troncos, las hayas desarraigarse del suelo para contrastarle el paso. Todo el bosque parecía decirle: ¡No vayas! ¿Por qué dejas los metálicos campos de la guerra, reino de lo discontinuo y lo distinto, las congeniales matanzas en que destaca tu talento en descomponer y excluir, y te aventuras en la verde naturaleza mucilaginosa, entre las espiras de la continuidad viviente? El bosque del amor, Orlando, ¡no es lugar para ti! Estás persiguiendo a un enemigo de cuyas insidias ningún escudo puede protegerte. ¡Olvida a Angélica! ¡Regresa!

Pero seguramente Orlando no prestaba oídos, entregado a una única visión: la del arcano VII que ahora ponía en la mesa, *el Carruaje*. El artista, que miniara con espléndidos esmaltes ese tarot nuestro, había puesto a la guía del Carruaje no a un rey, como se ve en los naipes más corrientes, sino a una mujer vestida como una maga o una reina oriental, deteniendo las bridas de dos blancos ca-

ballos alados. Así la delirante fantasía de Orlando se imaginaba el majestuoso avanzar de Angélica en el bosque; era la impronta de unos cascos alados más ligeros que alas de mariposa, era un polvo dorado en las hojas como el que ciertas mariposas dejan al pasar, la huella que lo guiaba a través del enredo.

¡Pobre de él! Todavía no sabía que en lo más tupido del bosque, se derretían en un suave abrazo de amor Angélica y Medoro. Sólo el arcano del *Amor* se lo reveló, con el lánguido deseo que nuestro pintor había sabido dar a la mirada de los dos amantes...

La verdad se abrió camino en la mente de Orlando: en el húmedo fondo del bosque femenino hay un templo de Eros en el que cuentan otros valores que no son los decididos por su Durlindana. El favorito de Angélica no era uno de los ilustres comandantes de escuadrón, sino un jovenzuelo del séquito, delgado y coqueto como una muchacha; su figura aparecía ampliada en el naipe siguiente, la *Sota de Bastos*. ¿Adónde habían huido los amantes? Dondequiera que se hubieran ido, era demasiado tenue y huidiza su sustancia para que pudieran apretarla las manazas de hierro del paladín. Cuando ya no tuvo dudas sobre el fin de sus esperanzas, Orlando se abandonó a unos ademanes desordenados —desenvainó la espada, plantó los espolones, tendió la pierna en el estribo—, luego algo se rompió dentro de él, botó, fulminó, se fundió, y de repente se le apagó la luz de la razón y se quedó a oscuras.

Ahora el puente de naipes que atravesaba el cuadrado tocaba el lado opuesto, a la altura del *Sol*. Un geniecillo alado huía volando, llevándose la luz de la cordura de Orlando, sobre la tierra de Francia contendida por los Infieles, sobre el mar que galeras sarracenas surcarían impunemente, ahora que el más fuerte campeón de la cristiandad yacía obcecado por la locura.

La Fuerza cerraba la fila. Cerré los ojos. No aguantaba ver a esa flor de la caballerosidad transformada en una ciega explosión telúrica, como un ciclón o un terremoto. Como antaño su Durlindana desfalcaba las filas islámicas, así ahora su clava abatía las fieras que la marejada de las invasiones había llevado de África a las costas de Provenza y Cataluña: una capa de pieles leonadas, jaspeadas y maculadas cubriría la campiña transformada en desierto por la que él

pasara: ni el prudente león ni el esbelto tigre ni el retráctil leopardo sobrevivirían a la masacre. Luego le tocaría al lionfante, al otorrinoceronte y al caballo-de-río o hipopótamo: un estrato de piel de paquidermo estaba a punto de espesarse sobre la callosa árida Europa.

El férreo dedo puntilloso del narrador... empezó a recorrer la línea sucesiva... Yo ví (y oí) el estruendo de los troncos de encino erradicados por el obseso en el *Cinco de Bastos*, me extrañó el ocio de Durlindana colgada de un árbol y olvidada en el *Siete de Espadas*, lamenté el derroche de energías y riquezas en el *Cinco de Oros*...

La baraja que ahora él ponía allí en medio era *La Luna*. Un frío resplandor brilla sobre la tierra obscura. Una ninfa al parecer medio demente levanta la mano hacia la dorada hoz celeste como si tocara el arpa. Cierto es que la cuerda cuelga rota de su arco: la Luna es un planeta derrotado y la Tierra conquistadora es cautiva de la Luna. Orlando recorre una Tierra ya lunar.

El naipe del *Loco*, que nos enseñó inmediatamente después, era más que elocuente al respecto. Desahogado ya el primer furor, con la clava al hombro como una caña de pescar, flaco como una calavera, harapiento, sin pantalón, la cabeza adornada de plumas (le quedaba un poco de todo pegado en el pelo, plumas de tordo, erizos de castañas, espinas de acebo, gusanos chupándole el cerebro obcecado, hongos, musgos, bellotas, sépalos), he allí que Orlando había bajado al corazón caótico de las cosas, en el centro del cuadrado de los tarots y del mundo, en el punto de intersección de todos los órdenes posibles.

¿Y su cordura? El *Tres de Copas* nos recordó que estaba en una ampolla custodiada en el Valle de las Razones Perdidas, pero como en el naipe aparecía un cáliz derribado entre dos cálices derechos, era probable que ni siquiera ese depósito hubiera logrado resguardarla.

Los últimos dos naipes de la fila estaban allí sobre la mesa. El primero era la *Justicia*, que ya habíamos encontrado, encima de la cual estaba la imagen del guerrero al galope. Significaba que los caballeros de la Armada de Carlomagno seguían las huellas de su campeón, velaban sobre él, no renunciaban a devolver su espada al servicio de la Razón y de la Justicia. Esa rubia ejecutora de la justi-

cia con espada y báscula ¿era entonces la imagen de la Razón con la que él tenía en todo caso que ajustar cuentas? ¿Era la Razón del cuento que se oculta bajo el Caso combinatorio de los tarots desparramados? ¿Quería decir que, como quiera que sea, llega el momento en que a Orlando lo agarran y lo amarran, y le meten a la fuerza por la garganta el intelecto rechazado?

En el último naipe aparece el paladín colgando de los pies, como *El Colgado*. Y por fin su rostro ha vuelto a ser sereno y luminoso, la mirada es límpida como no fuera ni siquiera en el pleno ejercicio de su pasada cordura. ¿Qué dice? Dice: —"Dejadme así. Me di la vuelta completa y entendí. El mundo, hay que leerlo al revés. Todo está claro."

De manera análoga, se van articulando en la novela las historias de los demás personajes, en una composición literaria que, injustamente computada entre las menores de Calvino, constituye sin embargo la epítome de la teoría de la "obra abierta" de Umberto Eco, que tanta influencia tuvo sobre la narrativa italiana después de los años sesenta.

En efecto, hay como un hilo sutil que parte de *Obra abierta* de Eco en 1962, pasa por *El Castillo de los destinos cruzados* (1973), y desemboca —transformado y renovado— en la otra novela a la que quiero hacer referencia, *El nombre de la rosa*, de 1980. La teoría de Eco se basaba en la posibilidad, o hasta en la necesidad, de que el lector —elemento importantísimo del arte de escribir, ya que una obra tiene sentido sólo en cuanto está destinada a un lector— tomara parte en el juego narrativo eligiendo entre varias soluciones o desenlaces el que pudiera convencerlo más o serle más congenial. En el Castillo de Calvino, la que expone el yo narrador es sólo una entre las interpretaciones que pueden surgir de la secuencia de naipes propuesta. Cada lector es dueño de inventarse una interpretación suya propia que modifique el espacio imaginado por el autor.

Cuando lanzaba al mundo su primer experimento narrativo con *El nombre de la rosa*, el catedrático y ensayista Umberto Eco proporcionaba al mundo de la literatura un extraordinario ejemplo de lo que un libro puede ser y representar. En un pasaje memorable de la obra, el protagonista fray Guillermo de Baskerville afirma: "...el

bien de un libro consiste en ser leído. Un libro está hecho de signos que hablan de otros signos que, a su vez, hablan de las cosas. Sin unos ojos que lo lean, un libro contiene signos que no producen conceptos. Y por lo tanto, es mudo..."

Pero vayamos por etapas. *El nombre de la rosa*, en sus diferentes niveles de lectura (como novela policiaca, novela histórica, obra filosófica, combinación de ensayo y narrativa), puede representar en sí la suma de múltiples espacios imaginarios que se sobreponen y se intersecan.

Primero, en inmediata abertura del libro, está el Monasterio físico, la grandiosa e inquietante Abadía, descrita por Eco inspirándose en un edificio que parece deber tener a toda costa correspondiente en el mundo real. El autor se divierte en acumular indicios que permitan al lector identificar el lugar histórico-geográfico de Italia en que surgiera la Abadía; describe el conjunto de construcciones, la iglesia con su fantástico portal esculpido, el imponente y tétrico Edificio principal. Nos deja entender que la Abadía estaba localizada en los Alpes ligures, aproximadamente a una altura de dos mil metros (no podía estar más abajo: Eco necesitaba la nieve pero también una tinaja de sangre de puerco, animal que se sacrifica a principios de noviembre y, en esa latitud, se necesitaba una altura más o menos considerable para que hubiera nevado en noviembre), al oeste de Bobbio —prácticamente, concluye Eco, entre Lerici y Turbia—. Termina por decirnos que el edificio en mucho se parecía a dos castillos sureños, a Castel Ursino cerca de Catania y sobre todo a Castel del Monte, imponente residencia fortificada que, en el siglo XIII, había mandado construir cerca de Bari el rey suavo Federico II.

No pienso hacer un análisis de la novela, que aquí no viene seguramente al caso, pero es importante entender, representado en los diferentes personajes de la novela, el contraste entre dos mundos, dos mentalidades dominantes en el año de 1327, en que se desenvuelve la acción: es la manera de interpretar el monacato de los benedictinos, de un lado, y de los franciscanos, del otro. La orden benedictina había sido la primera orden monacal de Occidente, nacida en Italia en el siglo VI después de Cristo sobre la base de la *Regula* dictada por Benito de Nursia, pero difundida sobre todo en el

norte de Europa después de la muerte de su fundador. Transformada con el tiempo en una verdadera potencia económica y espiritual, sobre todo en los dos siglos que vieron el florecimiento del monacato de Cluny, la orden benedictina asumió unas características muy distintas de las imaginadas por Benito de Nursia.

Del lado opuesto, están franciscanos y dominicos, representantes de las dos importantes órdenes mendicantes nacidas casi al mismo tiempo, fundamentalmente rivales, pero unidas por su oposición a la riqueza y el poder adquiridos en el tiempo por los benedictinos. La orden de Francisco de Asís se distingue, además, por una simplicidad y liviandad de espíritu que los monjes tradicionalistas aceptaban con dificultad. Observa en un punto en la novela, con cierto desdén, el viejo Jorge de Burgos: "...pero vos venís de otra orden, donde me dicen que se ve con indulgencia incluso el alborozo más inoportuno...".

Pronto dedicadas a la enseñanza en las jóvenes universidades europeas, las órdenes mendicantes contaron con eminentes teólogos y catedráticos. Sobre todo los franciscanos tuvieron, a principios del siglo XIII, una serie de pensadores que ejercieron grandísima influencia sobre la doctrina religiosa del medievo tardío, como Roger Bacon, Duns Escoto y Guillermo de Occam. En las apostillas a *El nombre de la rosa*, cuando explica las razones para escoger como protagonista de su novela a un monje franciscano británico, escribe Eco: "...necesitaba a un investigador, posiblemente inglés, que tuviera un gran sentido de la observación y una especial sensibilidad para la interpretación de los indicios. Estas cualidades se encontraban sólo en ámbito franciscano y después de Roger Bacon". Necesitaba también que fuera un monje franciscano para que fuera capaz de la sencilla alegría que no le tiene horror a la risa y a las debilidades de la carne. He allí, entonces, el personaje del protagonista, Guillermo de Baskerville, con su joven asistente Adso de Melk, por contraste, novicio benedictino alemán.

La Abadía de Eco es el prototipo del monasterio benedictino del medievo tardío, cuando ya la famosa y estricta *Regula* se había ido relajando tras la enorme difusión del sistema monástico y el progresivo abandono de los objetivos iniciales del monacato. El Abad

Abbone es el orgulloso depositario de los tesoros de la Abadía, sagrados utensilios de oro, marfil y cristal que llevaban incrustadas piedras preciosas y semipreciosas.

> Estas riquezas... —dice el Abad— son la herencia de siglos de piedad y devoción, y el testimonio del poder y la santidad de esta abadía... Y mejor se me revelan estas cosas cuanto más preciosa es la materia que contemplo, pues... si ya el estiércol y el insecto consiguen hablarme de la divina causalidad, ¡cuánto mejor lo harán efectos tan admirables como el oro y el diamante, cuánto mejor brillará en ellos la potencia creadora de Dios! Y entonces... mi alma llora conmovida de júbilo, y no por vanidad terrenal o por amor a las riquezas, sino por amor purísimo de la causa primera no causada.

"En verdad ésta es la más dulce de las teologías", ironiza entonces "con perfecta humildad" el franciscano Guillermo de Baskerville...

Pero, a pesar de ello, la Abadía es todavía un baluarte en contra del pecado y del demonio: "...en este ocaso —dice el Abad—, somos aún antorchas, luz que sobresale en el horizonte. Y, mientras esta muralla resista, seremos custodios de la Palabra divina".

Es, además, la sede elegida para un histórico encuentro entre los enviados del Imperio y los representantes del Papa, en la época del cisma de Aviñón: dirigida por un Abad devoto al Imperio, pero visto con simpatía también por la corte papal gracias a sus finísimas dotes diplomáticas, la Abadía se presenta como un territorio neutro ideal para una difícil negociación, en la "doble querella que oponía de una parte al emperador y al Papa, y de la otra al Papa y a los franciscanos, que en el capítulo de Perusa, si bien con muchos años de atraso, habían adoptado la tesis de los espirituales acerca de la pobreza de Cristo".

En el conjunto de construcciones que componen la Abadía, como decía antes, Eco sugiere sutilmente que el diseño del Edificio está inspirado en la maciza mole de Castel del Monte. Es además, en la descripción del joven Adso, algo así como un compendio de numerología cabalística:

> ...una construcción octagonal que de lejos parecía un tetrágono... Tres órdenes de ventanas expresaban el ritmo ternario de la elevación, de modo que lo que era físicamente cuadrado en la tierra era espiritualmente triangular en el cielo... más de cerca, se advertía que, en cada ángulo, la forma cuadrangular engendraba un torreón heptagonal, cinco de cuyos lados asomaban hacia afuera; o sea que cuatro de los ocho lados del octágono mayor engendraban cuatro heptágonos menores, que hacia afuera se manifestaban como pentágonos. Evidente y admirable armonía de tantos números sagrados, cada uno revestido de un sutilísimo sentido espiritual...

En el interior del Edificio está ubicada la Biblioteca, de la que Guillermo y Adso ven en un principio sólo la gran sala luminosa en que se copian e iluminan los libros, el *scriptorium*, pero que esconde en sí la suma de innumerables espacios imaginarios creados por los libros.

Observa e un punto Adso:

> ...Hasta entonces había creído que todo libro hablaba de las cosas, humanas o divinas, que están fuera de los libros. De pronto comprendí que a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi como si hablasen entre sí. A la luz de esa reflexión, la biblioteca me pareció aún más inquietante... era el ámbito de un largo y secular murmullo, de un diálogo imperceptible entre pergaminos, una cosa viva, un receptáculo de poderes que una mente humana era incapaz de dominar, un tesoro de secretos emanados de innumerables mentes, que habían sobrevivido a la muerte de quienes los habían producido, o de quienes los habían ido transmitiendo...

Allí está ante nosotros esa cosa viva, recorrida por los murmullos de los libros que dialogan de un estante a otro, a la luz incierta de las velas, entre las ilusorias imágenes producidas artificialmente para defenderla de los curiosos y los indignos que intenten penetrar su misterio. Pero la principal defensa del secreto de la Biblioteca está en ella misma, en su estructura: "la Biblioteca se defiende sola, insondable como la verdad que en ella habita, engañosa como la mentira que custodia. Laberinto espiritual, y también laberinto terrenal... es una reserva de saber, pero sólo puede preservar ese saber impidiendo que llegue a cualquiera, incluidos los propios monjes."

Cuando pueden entrar por fin a la Biblioteca propiamente dicha, al Laberinto, Guillermo y Adso penetran a un universo ulteriormente dominado por los símbolos, "...cuyo trazado reproduce el mapa del mundo y los libros están colocados por los países de origen, o por el sitio donde nacieron sus autores, o... por el sitio donde deberían haber nacido". Sobre las puertas de las diferentes salas, unas inscripciones rezan versículos del Apocalípsis, cuyas iniciales forman palabras que llevan a la ubicación geográfica. El texto de cada palabra empieza donde las frases están en rojo:

> ...al norte encontramos ANGLIA y GERMANI, que, a lo largo de la pared occidental, se unían con GALLIA, para engendrar luego en el extremo occidental a HIBERNIA, y hacia la pared meridional ROMA e YSPANIA. Después venían, al sur, los LEONES, el AEGYPTUS, que hacia oriente se convertían en IUDAEA y FONS ADAE... El modo de lectura era extraño. A veces se seguía una sola dirección, a veces se retrocedía, a veces se recorría un círculo y, a menudo, una letra servía para componer dos palabras distintas...

Es el mismo principio combinatorio que regía la secuencia de naipes en el Castillo de Italo Calvino, esta vez aplicado por Umberto Eco a las salas del Laberinto.

Como lo explica el mismo autor, su Laberinto es distinto del laberinto griego, en el cual se entra y se procede hacia el centro, donde se encuentra el Minotauro. De ese centro, si se logra sobrevivir, se va hacia la salida. En ese tipo de laberinto, la incógnita no está dada tanto por el trazado de los senderos como por el misterio, el monstruo que se encuentra en el centro de ello.

El Laberinto de Eco es, en parte, un laberinto manierista, una especie de árbol, muchas de cuyas ramas resultan ser callejones sin salida: allí se necesita un "hilo de Ariadna" para encontrar el camino. Guillermo de Baskerville descubre ese hilo en las letras iniciales de las inscripciones del Apocalípsis y en el criterio geográfico con el cual está diseñado el contenido de la biblioteca. Pero, en buena parte, el Laberinto de Eco pertenece a un tercer tipo de laberinto, la red o "rizoma", en que todo camino puede conectarse con cualquiera

de los otros; no tiene centro, ni periferia, ni salida, por ser potencialmente infinito. Aun el cuarto murado del *finis Africae*, que encierra el misterio mayor de la biblioteca y hacia el cual converge la inútil búsqueda de los monjes asesinados, no constituye un "centro" del Laberinto. Éste es, en sí mismo, una suma de espacios imaginarios, en cuanto cada posible recorrido, aun equivocado, parece llevar a algún lugar, como bien experimentan Guillermo y Adso en su primera visita a la Biblioteca, de la que logran salir a duras penas.

Los espacios imaginarios de *El nombre de la rosa* —como productos imaginarios que son— acaban convirtiéndose en humo: en un inevitable y terrible *auto-da-fé*, que, junto con los libros, los tesoros y las murallas, consume el mal, el homicidio y el pecado en una gran llamarada purificadora, sólo un incendio destructor podía concluir la novela más compleja e inquietante de la literatura italiana contemporánea. De la grandiosa y soberbia Abadía no queda ya ni siquiera el nombre, ese nombre-signo que solo logra perdurar en el tiempo, que a los ojos del lector termina por representar la cosa misma y logra existir independientemente del objeto al que se refiere:

Stat rosa pristina nomine,
nomina nuda tenemos.

El mito y el artista: El cuadro como espacio imaginario

● GÉRARD TEULIÈRE*

Hablar del cuadro como espacio imaginario no significa afirmar simple e ingenuamente que la pintura es un producto de la imaginación humana. Aunque prevalecieron en el pasado teorías como las de la *mimesis* o de la inspiración divina, enunciar una verdad tan evidente, desde que el psicoanálisis demostró el fenómeno de la sublimación, sería una ofensa al lector.

Nuestra intención seguirá otro camino. Intentará buscar los lazos que existen, por una parte, entre la *psique* humana y el arte visual; y por otra, entre el arte visual y el mito. En efecto, imaginación e imaginario no son sinónimos, por lo que tendremos que buscar los caminos adecuados.

En *El mono gramático*, Octavio Paz afirma:

> Ninguna pintura puede contar, ya que ninguna transcurre. La pintura nos coloca frente a realidades definitivas, intercambiables, móviles.[1]

Este aserto interesa porque hace hincapié en la motivación de la visión pura del cuadro, con su límite espacial que, sin embargo, no tiene límite, ni fin discursivo. Nos sugiere que la visión es un acto subjetivo en sí, desvinculado de toda contingencia objetiva.[2]

* Participante invitado con el apoyo de la Alianza Francesa de San Ángel bajo la dirección de la profesora Suzy Jessua.

[1] Octavio Paz, *El mono gramático*, p. 118.

[2] *Cfr.* Maurice Merleau-Ponty y Jacques Lacan.

Para comprender más precisamente este predominio de la visibilidad recurriremos a un acercamiento específico, que involucra varias disciplinas, y hemos llamado "Fantástica pictórica". Así, reformulamos la expresión de "Fantástica trascendental" a través de la cual Gilbert Durand propone definir la trascendentalidad de la conciencia productora de imágenes ("*conscience imageante*"), así como la función de la imaginación, "motivada no por las cosas, sino por una manera de conferir a las cosas el peso de un sentido segundo".[3]

Esta trascendentalidad basada en la universalidad de los *esquemas* y de los arquetipos no entraña forzosamente la de los símbolos, determinados por el contexto personal o sociológico del sujeto. Esta comprobación deja libre el campo para una hermenéutica de la pintura, que haga intervenir tanto las determinaciones socioculturales, como los trayectos antropológicos fundadores.

Nos recuerda sobre todo el carácter variable y "constelante" de la conciencia simbólica, que reúne en relatos orgánicos —los mitos— los grandes esquemas constituyentes de la *psique*.

En consecuencia, nos preguntamos qué modalidades adopta la epifanía del mito, normalmente discursivo (*mythos*), en el espacio pictórico.

Ello implica evitar el juego artificial y simplista de asignar al arte pictórico la mera función de ilustrar los relatos mitológicos, con sus héroes, situaciones o lugares, creados por tal o cual cultura.

Nuestra búsqueda no debe ser pues una taxonomía o una "tienda de ornamentos mitológicos". Por el contrario, supone buscar las interrelaciones profundas entre mito y pintura, en el marco de un análisis concomitante de sus motivaciones intrínsecas.

Ultima Thule: *utopía y mito*

Si esta intención analítica es aplicable a la pintura en general, el arte lationamericano ofrece un campo privilegiado de investigación, ya que, desde los orígenes, América Latina tiene que ver con el mito.

[3] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie génerale*, Dunod, Paris, 1992. *Cfr.* libro III. p. 354.

De las cosmogonías precolombinas y de la *Ultima Thule* que intuían astrólogos, cartógrafos, aventureros o navegantes de finales del siglo XV hasta la fundación mítica de Buenos Aires, mencionada por Borges, América ha sido la proyección de numerosos sueños. Las quimeras de los europeos encontraron pábulo cruzándose con el pensamiento mítico de los naturales de América, de manera que el "desencantamiento del mundo", que diagnosticaba Max Weber, parece no haber llegado nunca a este continente, cuyas culturas muestran una heterogeneidad de tiempos.[4]

Por lo tanto, el arte latinoamericano será para nosotros un terreno predilecto de investigación, en donde la única dificultad es la de seleccionar.

Sin embargo, los mitos latinoamericanos en los espacios pictóricos se encuentran en rincones muy diversos. Y muchas veces no son tan latinoamericanos como se creía. Latinoamericana es, por cierto, la cotidianidad del mito, en particular en países de antiguas cosmogonías, como Bolivia y México. Pero las expresiones del mismo son culturalmente muy diversas: andinas, mesoamericanas, grecolatinas, bíblicas, orientales, bíblicas, medievales, etcétera.

Por cierto, es posible establecer clasificaciones, y repartir los mitos pictóricos en: mitos de origen, telúricos, solares, del agua, de la piedra, etc. Podríamos remitirnos a grandes pintores "hacedores" o "salvadores" de mitos; entre otros, Wilfredo Lam, Tarsila do Amaral, Carlos Mérida, David Alfaro Siqueiros, etc. Asimismo pueden indagarse en corrientes culturales tales como el indigenismo, surrealismo, ancestralismo, etc. Entre cosmogonías y surrealidades llegaría a nuestros ojos un impresionante caudal de material mítico. Pero, quizás, no tocaríamos lo esencial; las fuentes primigenias, que se esconden en el lenguaje de la *psique* humana: la producción fantasmática del deseo, los mares semánticos del inconsciente colectivo, las estructuras antropológicas de lo imaginario, cuyas especificidades es preciso analizar a la par que las peculiaridades de la creación pictórica.

[4] Al respecto se exhiben varias transparencias:
Mapa de Th. de Bry–Cuitka, *San Juan de la Cruz.*
Acéfalo de Th. de Bry–Carlos Zerpa, *Homenaje.*
Edgar Arandia, *El aire de mi pueblo está poblado de fantasmas.*

Elementos para una Fantástica pictórica

El fantasma de la pintura

En el caso que nos ocupa, quizás el mito no sea más que el fantasma de la pintura.

Un punto de partida para comprobarlo es por ejemplo el *Narciso* de Caravaggio. Lo que ahí impera es la total ausencia de relato, así como la inmediatez de la construcción circular ordenada por el redoblamiento simétrico de dos figuras. Ello establece el predominio de una visibilidad pura que sitúa al espectador en el punto clave del relato y lo transforma en instancia fabuladora del mito.

Como Ovidio, el espectador puede decir a Narciso: "Eres tú el que ves en esa imagen"; o descifrar en un simple madero flotante la metáfora de una divinidad andina.[5]

La pintura revela que el sujeto sólo tendrá relación con el otro —como Narciso con su doble— a través de la imagen. Más aún, la pintura enuncia, con ese falo flotante y secreto, agigantando la rodilla de Narciso, la metáfora del deseo puro.

Algo más. Es posible observar la relación del fantasma con el mito según la antropología psicoanalítica (Valabrega).

Si las pulsiones son seres míticos —como lo expresa Freud— es posible pensar que el fantasma es un mito invertido. Dentro de la *psique* humana, estas dos nociones mantienen una relación de anverso-reverso, a partir de una misma fuente bipolar.

Aplicado a nuestros pintores es posible encontrar una huella, cuando no una prueba de esta bipolaridad o ley de inversión.[6]

En fin, tanto el fantasma como el mito, ambos en el centro de las actividades representativas, se reencuentran con la pintura en la índole visual que los caracteriza.

[5] Se exhibe una diapositiva: Guiomar Mesa, *Tunupa*, 1990.

[6] Imágenes proyectadas... Liberman, *Virgen de Copacabana*. Cajias, *A veces la Frida*.

Aspectos visuales del mito

Los aspectos visuales del mito, fantasma invertido, sobre los que pocas veces se insiste, son fundamentales para percibir los lazos que lo relacionan con la pintura.

El psicoanálisis habla al respecto, de la facultad de representación, mientras que el semiólogo —afirma Roland Barthes— puede tratar del mismo modo la imagen o la escritura: ambas son signos y llegan al umbral del mito con la misma función significante.

Sin embargo, si el mito es un metalenguaje, entonces —según la antropología cultural de Gilbert Durand— es una lengua que arraiga en los esquemas *eidolo*-motores de los reflejos fisiológicos, y tiene como centros al símbolo y al arquetipo, cuya índole visual es primordial, y cuya particularidad es la de "constelar" y "ordenarse en" estructuras discursivas de imágenes.

Así, no sorprende que los prodigios deseados y vistos por los europeos al entrar en contacto con América puedan remitirse a las *mirabiliae* medievales. La maravilla se mira, y permite dar pábulo a la fe.

Siguiendo con lo onírico, Jacques Lacan recuerda que si el estado de vigilia elude la mirada, por el contrario, el "sueño muestra" (*ça montre*).

El acto de mostrar, que llamaremos *función deíctica*, tiene como primera finalidad no sólo llamar la atención, sino más aún, revelar y crear, algo así como esos dioses reunidos en Teotihuacan, que señalan al cosmos con su dedo y lo ponen en movimiento.[7]

Este acto, además de la connotación apocalíptica de revelación, propicia la asunción de fuerzas sobrehumanas.

Esta revelación (*apo-calypsis*) es también epifanía (*epi-phanein*: mostrar, dar a ver).[8]

[7] Según una referencia de León-Portilla que cito de memoria. Informantes de Sahagún, *Códice Matritense del Real Palacio.*

Se proyectan dos diapositivas en las que se señalan diversos aspectos del tema, plasmado en imágenes visuales.

El Greco, Plan y vista de Toledo. Ahí se observa que un joven muestra lo invisible y, así, revela otro tipo de visibilidad.

Erika Ewel, *Hacia el inconsciente.*

[8] Se proyectan una serie de diapositivas respecto del tema, como vía para exponer

Por otra parte, es interesante también reflexionar sobre el origen de la palabra mostrar en su relación con el monstruo.[9]

El coito del ojo y del objeto

Un caso interesente es la homologación del órgano de la vista con el del deseo, caso en que el *voyeurisme* prueba que hay coito entre el objeto y el ojo.[10]

La vinculación precisamente con el monstruo se trabaja en varias pinturas.[11]

En general, en el arte barroco se encuentra probablemente una confirmación de que lo visible es sexualizado, tal como parece claro en la *Santa Teresa* de Gianlorenzo Bernini —por otra parte, es una obra que fascinaba mucho a Lacan.

Lo visible es sexualizado dentro de una "pulsión escópica"; y "el barroco es la regulación del alma por la escopía corporal" —como sostiene Christine Buci-Glucksman.[12]

el tema en imágenes.

Suaznábar, *El juicio.*

J. Bosch, *La nave de los locos.*

Rodríguez Casas, *La nave de los locos.*

Zapata, La *Travesia.*

[9] Patricia Mariaca, *La esfinge.*

Monstra < *monstrare*; *portenta* < *prae-ostendere*; *prodigia* < *porro-dicere*. Los monstruos tienen, pues, algo que mostrar. Lo vamos a ver enseguida.

[10] *Cfr.* por ejemplo, Jean Paris, *L'espace et le regard.*

[11] Barbieri, *Susana y los viejos.*

Carmen Villazón, *La sirena de la laguna de Capihuara.*

Cfr. el *Mito de la sirena del lago* y, en general, la iconografía virreinal.

Hecaterion de Marienbad-Calancha: compara a la diosa triforme con las divinidades lunares andinas.

[12] Christine Buci-Glucksman, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Editions Galilée, Paris, 1986. En relación con este tema se proyectan:

Gianlorenzo Bernini, *La transverberación de Santa Teresa.*

Anónimo del barroco colonial, *Transverberación.*

Sol Mateo, *La Teresita.*

Rocío Maldonado, *Santa Teresa.*

El acercamiento al barroco es una manera de tener presente que la visualidad del conjunto mito-pintura-utopía se expresa con ayuda de "una larga vista retórica", *il cannocchiale aristotelico* —del que habla Tesauro, según la referencia de Buci-Glucksman. El *cannocchiale aristotelico* permite juntar los significados fragmentados y percibir en lo real la asunción de las *mirabiliae* a través del *mirabile*.

Estos dos términos encuentran su parentesco etimológico con *La Loma Santa*, de Arandia, obra que muestra el lugar paradisiaco de los indios chimanes.[13]

Retórica visual

El acercamiento al mito en la pintura requiere un método adaptado a este propósito, que integre unidades significantes y, sobre todo, unidades simbólicas, que den cuenta de su función de "presentificación".

Ahora bien, es la retórica la que realiza el paso del *semantismo de los símbolos* al *formalismo de la lógica* o el sentido propio de los signos. Como sostiene Gilbert Durand, la retórica transcribe un significado a través de un proceso significante, y esta transcripción no es más que la degradación del semantismo de los símbolos.

Entonces, es legítimo, como método plausible de mitoanálisis, recurrir a una transposición en el campo visual de las principales figuras de la retórica, poniendo el acento en este proceso metafórico de traslado del sentido, lo cual no priva al mito de su naturaleza constelante, en cuanto los tropos pueden cruzarse unos con otros.

Procedimientos metafóricos

Metáfora visual

– "*In praesentia*". El término comparado es anunciado por el título de la obra que observamos: *San Sebastián*. En ella, un conjunto de cartones perforados evoca a San Sebastián.[14]

[13] Se proyectan dos diapositivas: Arandia, *La Loma santa*, y Gilka Wara Liberman, *El cometa*.

[14] Guiomar Mesa, *San Sebastián*, 1992.

– "*In absentia*". La obra que se observa ahora pinta una cabeza cargada de serpientes. La que se exhibe a su lado, muestra el movimiento de una mano que blande un cangrejo. Pueden interpretarse como propuestas para una recreación pictórica de los mitos de Medusa y de Perseo respectivamente.[15]

– "*Terror y espanto*". En general, el mito está en relación con un profundo tema constelante de castración y decapitación.

En tal sentido es interesante tender un lazo entre los diosescabezas andinos y los *praxidikai* griegos.[16]

No olvidemos tampoco que el tema de la decapitación tiene un referente cultural apocalíptico.

Por otra parte, la presencia pictórica de Medusa es muy frecuente.[17]

Figura que, en general aparece en el centro de un complejo donde interviene la mirada, la diosa triple, la destrucción, la muerte lunar, el sexo de la madre, la petrificación y el ojo ciclópeo de las tres Geas.[18]

Metonimia visual

La metonimia es un recurso que implica un desplazamiento. En pintura puede observarse cuando, por ejemplo, un ojo cerrado reaparece bajo la forma de un seno.[19]

[15] Gil Imana, *Diablo angelical*, 1984. Marcelo Suaznabar, *La danza del cangrejo*, 1994.

Observemos todavía otras propuestas pictóricas del mito.

Benvenuto Cellini, *Perseo*.

María Izquierdo, *Sueño y Presentimiento*.

Jacobo Borges, *Continúa el espectáculo*.

[16] Se proyectan varias obras. Guiomar Mesa, *Salomé*. Guiomar Mesa, *¿Qué arcoiris es ese arcoiris negro que se alza?* Mito del Inkarrí, Tsuchiya, *Mito de los Sueños*, y Arnaldo Roche, *Mujer con miedo*.

[17] Entre otros cien posibles, observemos las siguientes obras: Juan Fernando Bastos, *Sin título*, 1991. María de la Placa, *Eva*. Juan Soriano, *Mujer con pájaros. (Quetzalcóatl y Hécate)*.

[18] Todo ello parece resurgir en esta obra de Anguiano. Raúl Anguiano, *La llorona*, 1942.

[19] Como vemos en estas obras. Gil Imana, *Madre e hijo*. Marcelo Suaznabar, *Notas nocturnas*.

Esta figura puede encontrarse también cuando se opera una sustitución, como es el caso de la obra en que la mano vacía de Santiago no blande la espada, sino que parece la de Júpiter lanzando su trueno: oquedad generadora de sentido, con la que el espectador reconstruye la identificación de Santiago con el dios del trueno, Illapa en el área andina.[20]

Analogía

A través de la analogía, figura reversible y polivalente, parafraseando a Foucault, todas las figuras del mundo pueden parecerse.

En tal sentido tomamos como expresión plástica de esta figura varias imágenes de la diosa lunar proyectada simultáneamente con representaciones de la Virgen María del periodo colonial.

La diosa lunar universalmente presente en las culturas llamadas "prelógicas" se asemeja, durante el periodo colonial, con la Virgen María, también asociada a la Pachamama, o tierra madre, asimilación nada extraña, dado el carácter ctónico de la luna en el orden simbólico.

En la pintura moderna de un país como Bolivia, la forma de la creciente lunar, el *Hathor* egipcio, aparece con una frecuencia sorprendente, adoptando en apariencia la identidad de un aguayo, de una sandía cerca de una madre...

Dejemos hablar las imágenes.[21]

[20] Se proyecta la obra que estamos analizando, de Guiomar Mesa, *Santiago Mataindios*.

Además se amplía el discurso en imágenes con las proyecciones de Guiomar Mesa, *Pachakuti*, Illapa. Ogún Ferraille, *Divinidad vudú*. Duval-Carrié, *Toussaint Louverture*.

Puede ser anamórfica, como en la siguiente imagen. Gil Imaná, *El lago*, donde la forma incierta de un cráneo (en hebreo: *Golgotha*) proyecta en un cielo de drama, el destino de un Cristo-Tunupa, que camina sobre las aguas, ante una tríada de mujeres (¿parcas?), aboliendo el espacio y las fronteras en un sincretismo cultural absoluto, realizado a través de simples signos visuales.

[21] Mamani Mamani, *Amamantando la madre aymara*, 1993. Rufino Tamayo, *Retrato de Olga*, 1964.

En otras ocasiones adopta la apariencia de una mujer luna, como vemos en esta obra de Ray Smith, *Maricruz, Veracruz*.

Transmigración de las formas: anáfora o anámnesis
Por *anáfora* entenderemos el proceso técnico o retórico de llamamiento.

Anámnesis designa el hecho biopsicológico de la imagen "sepultada".

En este contexto, se trata del surgimiento, consciente o no, de formas plásticas diseminadas en un pasado cultural definido o no. Baltrusaitis analizó en 1981 esta forma de "transmigración" de Oriente a Occidente a través de la Edad Media que, en este instante proponemos, en imágenes pictóricas alusivas.[22]

Redundancias

Reversibilidad
Adopta el recurso de las "realidades alternativas", mediante las cuales, por ejemplo una vasija puede, cual en una pintura de Braque, adoptar de pronto un perfil grecolatino.

Así, dos cabezas de amantes frente a frente se transforman brutalmente en una sola, sugiriendo la redondez del andrógino.[23]

En otra ocasiones aparece como el regazo o el cuello de una madre; por ejemplo en Gil Imana, *Pálpito intemporal*, 1988.

Llega a aparecer adoptando la apariencia de un instrumento agrícola, como puede verse en esta obra de Gonzalo Ribero, *Sideral andino*.

Finalmente, es interesante la obra en que estamos observando cómo ella adopta la apariencia de las piernas de una funámbula, indicando la relación mítica entre la maternidad y el astro nocturno: Patricia Mariaca, *Luna sobre la Paz*, 1994.

[22] Imágenes simultáneas: Jaguar antropomórfico, y Galán, *El osito*.

Bosch, *El jardin de las delicias*, y Pablo Suárez, *La perla*. De inmediato, Rocío Maldonado, *El nacimiento de Venus*.

Durero, *Melancolia I* se proyecta conjuntamente con obras de, Suaznábar, Mesa, Gironella.

[23] Marcelo Suaznabar, *El beso, la Luna y el gato*, 1993. Gil Imana, *La manzana*, 1990.

Otros casos más sexualizados pueden observarse en estas obras: Sodré, *Orgia de las frutas*, y F. Toledo, *Mujer atacada por peces*.

Hipérbole

Otra forma de redundancia. Con ella, una bandeja de frutas, en forma anodina, realiza a través de un proceso de desplazamiento (metonimia), la multiplicación de los senos de una mujer, a la vez anámnesis de la mutilación o de la castración, por ejemplo en la iconografía representada por el suplicio de Santa Olalla (Agueda), y la metáfora del poder fecundante de la diosa grande, Artemisa...[24]

Antífrasis

No muy lejos de la *Verneinung* freudiana, la antífrasis expresa lo contrario de lo que aparenta. Se aplica, por ejemplo, en la constante mítica que atribuye espiritualmente a un héroe la cualidad que le falta físicamente. Es el caso del ciego, clarividente.

Proyectamos un cuadro interesente al respecto, en que la mano del pintor zurdo, mutilado por el título de una obra, se transforma así en el símbolo mismo del genio artístico.[25]

Un solo seno, en una mujer, recuerda el mito de las Amazonas, pero puede obedecer a ésta sobredeterminación.[26]

Dialéctica de las formas

Entendemos por tal, un juego sobre la forma, que incluye tamaños, lugares, disposición. Mencionamos solamente dos casos.

Sinécdoque

Ésta obliga al espectador a un proceso mental que da paso a una forma de meditación. Observemos dos obras.[27]

[24] Vemos en imágenes proyectadas: Herminio Pedraza, *Mujer y casi*, 1992. Marta Cajias, *Homenaje a mi madre*, 1991. Lorenzo de San Severini, *Santa Olalla (Agueda)*

[25] Gil Imana, *Una mano cualquiera*, 1979.

[26] Rocío Maldonado, *El nacimiento de Venus*. Sol Mateo, *Quesintuu*.

[27] Se proyectan sucesivamente: Los personajes de un circo dibujados por una pintora *naïve*: Gilka Wara Liberman, *El Circo*, 1993; así como también la obra de Ismael Vargas, *Altar*, son obras que recuerdan asombrosamente los mandalas que otros pintan explícitamente, como vemos en el cuadro de Walter Terrazas titulado, precisamente, *Mandala*, 1986.

Dislocación
La dislocación, forma de hipérbaton, que provoca un proceso mental de reconstrucción similar al anterior; instaura al espectador en una entidad ordenadora del mito. Presento un cuadro en que se trata de un "mito" literario transpuesto en pintura.[28]

Mitos y sociedad: un esperpento pictórico

En sus *Mythologies*, Roland Barthes alude a una de las portadas del semanario *Paris Match*, que muestra un soldado negro saludando la bandera francesa. Sin duda, puede decirse, es un significante intencional de francofilia y militarismo, que indica, implícitamente, como significado, la "grandeza del imperio francés".

Barthes es uno de los primeros en desmantelar las mistificaciones y las manipulaciones ejercidas por medio de las imágenes o prácticas sociales llamadas "mitos".

Esta acepción alude a un uso muy amplio de la palabra mito.

Preferimos referirnos al sentido que le otorga Gilbert Durand, entre las estructuras antropológicas de lo imaginario —descritas en la obra, ya citada, del mismo título— donde el autor insiste en la homogeneidad del significante y del significado en el símbolo, en su poder "constelante" o formador del discurso, y en la creación de enjambres de imágenes dentro de esas especificidades antropológicas de las configuraciones que lo imaginario asume.

Su postura brinda, asimismo, un acertado instrumento de análisis social.

En la pintura latinoamericana actual se encuentran ese tipo de alusiones, sobre todo cuando los artistas intentan denunciar o demoler las supercherías del discurso dominante: televisión, deporte, patriotismo, machismo y hasta el uso deliberado de la religión.

Observemos este tema de acuciante vigencia en una cascada de obras pictóricas en las que se despliega una rica gama de matices y propuestas.[29]

[28] Milguer Yapur, *Don Quijote desfaciendo tuertos*, 1992.

[29] El texto se continúa en la proyección de las siguientes pinturas, de las que pre-

Un artista como Sol Mateo arremete contra la moral imperante y sus tabúes.[30] Sus "iconos" enmarcan, con un arte de origen sagrado, figuras de prostitutas o transexuales, acompañadas por tijeras y escalpelos, objetos metafóricos de la mutilación espiritual.

Asimismo, como reza el título de una de sus exposiciones, en la que rinde homenaje a todas las mujeres como "Hijas de Bernarda Alba", vistas también como "Magdalenas impenitentes y crucificadas".[31]

El mismo pintor boliviano, Sol Mateo, lanza una serie crítica del nacionalismo, en la que los colores de la bandera boliviana sirven de telón de fondo a la denuncia de una sociedad, según él amojamada, representada por fetos de llama (*sullus*), utilizados en los ritos andinos.[32]

La crítica de la imitación servil de valores extranjeros aparece en el cuadro esperpéntico de Dulce María Núñez, que deforma el de Grant Wood, a la manera de la técnica de Valle-Inclán.[33]

sento ahora las referencias mínimas. El machismo recibe la crítica en imágenes por la mexicana Dulce María Núñez en su obra, *Macho con Peluche*; por la boliviana Guiomar Mesa, *El galán de calca*, 1995. El colombiano Francisco Vidal en la obra (que vemos) titulada: *Rapto en el Carnaval*, de 1989, presenta un cuadro en que la pintura coincide con la mitología en sentido estricto, ya que debajo de la figura taurina del agresor, y de la muñeca mutilada, se perfila la historia de Europa raptada por Júpiter. Continúa la proyección del cuadro de Murúa, *Rapto de Europa*.

30 Se proyecta la obra *Iconos*, 1994.

31 Vemos la imagen: Sol Mateo, *La Magdalena*.

32 En este contexto teórico observamos varias obras de pintores latinoamericanos.

De Sol Mateo se proyectan ejemplos de la serie: *Rojo amarillo verde*, 1992. Gaston Ugalde, *En glorioso esplendor conservemos* (letra del himno nacional), 1975. Guiomar Mesa, *Hora Cívica, Madre Patria, Himno Nacional, Coro General, Viva mi patria Bolivia, Yo quiero un mar*, etcétera.

La misma temática de denuncia de las manipulaciones nacionalistas aparece en el mexicano Enrique Guzmán, *Oh, Santa Bandera*; Margot Romer, *Paquete Heroico* (Venezuela). Francisco Vidal, *¿Hasta cuando?* (Colombia). Francisco Toledo arremete contra el mito de su paisano oaxaqueño Benito Juárez.

33 Grant Wood, *American Gothic*, 1930, y Dulce María Núñez, *Gótico mexicano*, 1987.

Conclusión

Como se ve, el acercamiento al mito en la plástica puede orientarse de varias maneras complementarias.

Gilbert Durand explica cómo las imágenes son susceptibles de instaurar relatos, mitos.

La inmediatez de estas producciones da fe del deseo natural del hombre de pervivir a pesar del tiempo y de la muerte.

Así, el sentido supremo de la función fantástica se reduciría al eufemismo.

A modo de conclusión queda la imagen de una pintura boliviana actual, de Gil Imaná, titulada *La tumba de van Gogh*.

Observándola se extingue el discurso.

Cuando Gil Imaná pinta *La tumba de van Gogh*, que es por antonomasia la suya, quiere en un movimiento de rabia pictórica liberarse de la angustia de la muerte. Remata esa tumba negra y oscura, parecida a una silueta femenina, con una pincelada rápida que ofrece la imagen de la creciente lunar.

Si la tumba-mujer se vuelve así retoño de la triste Hécate, no debemos olvidar que la creciente-barca-luna traduce también, en la iconografía, las dobles astas taurinas. Y, ¿de qué mejor mejor manera se puede vencer a la muerte sino burlándola; es decir, con la expresión española: poniéndole cuernos?

ESPACIOS INFINITOS DE:
LO SAGRADO, LA FILOSOFÍA,
LA HISTORIA, LA GEOGRAFÍA

Bhâvanâ: la contemplación creadora en el *Vijñâna Bhairava Tantra*

● ELSA CROSS

La diosa Bháiravi, consorte de Bháirava el Terrible —una advocación del dios hindú Shiva*—, hace una larga serie de preguntas a su señor, saludándolo así: "Oh Señor divino, tú, que al manifestar el universo y considerarlo como tu juego eres mi propio ser, (...) desde el punto de vista de la realidad absoluta, ¿cuál es exactamente la naturaleza esencial de Bháirava?"[1]

Bháirava es él —y ella misma, por extensión, pues ella no es sino la personificación de su energía divina—. Pero aquí la palabra *Bhairava* no es tanto el nombre del dios, sino que alude a su estado, a la realidad última. Bháirava se complace ante las numerosas y muy técnicas preguntas que la Devi —o Diosa— sigue formulando, y le da muchas respuestas. Entre ellas dice:

> El estado supremo de Bháirava está libre de todas las nociones que atañen a la dirección, al tiempo; no se puede particularizar tampoco por ningún espacio definido ni designación. En verdad, no puede indicarse ni describirse con palabras. Uno puede ser consciente de él sólo cuando está libre por completo de toda construcción mental. Uno puede experimentar esa dicha en su propio ser más interno.[2]

* No conservo algunas marcas diacríticas del sánscrito ni formas de transliteración, a fin de hacer el texto más legible. Las vocales largas las indico con un acento circunflejo ˆ. En Bháirava incluyo un acento español sólo para indicar que se trata de una palabra esdrújula.

[1] *Vijñana Bhairava*, 1-2; p. l; p. 5, De la traducción al inglés de Jaideva Singh. La traducción al español es mía.

[2] *Op. cit.*, 14-17. Suprimo los paréntesis en sánscrito que incluye el traductor.

El traductor de la obra al inglés, Jaideva Singh, nos explica en sus notas que aunque en ese estado supremo aparece más allá de toda descripción, no está más allá de la experiencia. Y de hecho, el texto está destinado a conducir, de maneras múltiples e inimaginables, a esa experiencia de Bháirava, el estado más alto.

El *Vijñâna Bhairava* es uno de los once grandes tratados del shivaísmo tántrico, un *âgama* o escritura revelada, cuya fecha de composición se desconoce, y que diversos autores han ubicado entre los comienzos de la era cristiana y el siglo VIII d. C.

Surgidos desde la temprana Edad Media en la India, los tantras son una tradición de escrituras sagradas que incluyen tanto una filosofía como un conjunto de prácticas y rituales. Son sistemas que, en su mayoría, proponen una visión filosófica no dualista. Es en los tantras donde se habla con mayor claridad de la iniciación que es el despertar de la energía *Kundalinî*, de los *mantras* o palabras sagradas, de los *yantras* o diagramas místicos, de las *mudrâs* o gestos rituales, y de otras cosas más, como medios diversos para alcanzar la meta última: el estado de realización o iluminación total, que puede nombrarse y ser caracterizado de diversas maneras, pero que supone siempre la unión o fusión de la conciencia individual con la Conciencia absoluta.

Vijñâna significa conocimiento directo, experiencia; *Bháirava*, literalmente el Terrible, es una advocación del dios Shiva, como dije al principio, y aquí se refiere a su condición suprema, el estado absoluto que se trata de alcanzar. *Vijñana Bháirava* podría traducirse entonces como el conocimiento o la experiencia de la Conciencia divina o Realidad última.

Para experimentarla, Bháirava le va a ir revelando a Bháiravi 112 métodos, llamados *dhâranâs*, que constituyen una extraordinaria posibilidad de acercaraiento místico a la realidad. A veces corresponderían a una vía negativa, similar a la vía apofática de la mística occidental, en que se contempla a Dios despojado de todo atributo; a veces a una vía afirmativa, como la catafática, que llega a Dios a través de la contemplación de los atributos mismos, elevados a un grado superlativo. Otras veces, uno no sabría cómo catalogar esas *dhâranâs*, porque de hecho su clasificación parte de otras categorías.

En este texto se puede hablar de Dios, o de la Conciencia suprema, o de la Energía última, del Ser o del Vacío, como términos equivalentes para expresar ese estado absoluto de Bháirava.

Un ángulo especialmente interesante de este Tantra es su diferencia evidente en relación con otras tradiciones yóguicas o místicas que proponen cerrar los sentidos y la mente a la realidad exterior, concentrándolos dentro, para poder llegar a la experiencia del Ser o de Dios. Y aunque en las vías propuestas por esta escritura se incluyen el recogimiento y el despojamiento exteriores, que llevan a esa fusión, vemos también la posibilidad contraria: la utilización directa de la actividad de los sentidos y de la mente en todas sus funciones: percepción y memoria, entendimiento, imaginación e intuición, como vehículos para entrar en ese estado de conciencia.

Según lo que propone el *Vijñâna Bhairava*, se puede entonces tener acceso al plano divino de la realidad, tanto desde dentro como desde fuera de nosotros mismos, tanto desde el silencio como desde la actividad de la mente, tanto sentados en meditación como en medio de cualquier actividad, aun la más simple. Pero esto de ningún modo aparece en el texto como una banalización o desacralización de la experiencia del Ser, ni surge de una concepción panteísta. A este respecto, Bháirava le dice a Bháiravi que pensar que su naturaleza última radica en la realidad manifiesta o universo diferenciado (*sakala*) es una ilusión, una fantasmagoría semejante a "una ciudad de Gandharvas en el aire". (Los Gandharvas son seres celestes.)

Lo que yo encuentro aquí es que estamos ante una sacralización del mundo, de la realidad fenoménica, del cuerpo, y una apertura hacia la percepción de la omnipresencia divina de una manera radical, pues el *Vijñâna Bhairava* la afirma, como dije ya, tanto en lo interno como en lo externo, en lo sin forma y en la forma, en lo trascendente y en lo inmanente; la revela y la oculta. La descubre en todas partes. Como James Joyce, que dice en algún sitio del *Ulises*: "Cualquier objeto contemplado fijamente puede ser una puerta de acceso al eón incorruptible de los dioses."

Para llevarnos allí, las *dhâranâs* del *Vijñâna Bhairava* hacen uso de todas las posibilidades: técnicas de los diversos yogas y de los tantras, así como de procedimientos que pertenecen a vías más orto-

doxas. El punto de partida, hilo conductor y meta última podemos encontrarlo en el famoso aforismo *na sivam vidyate kvacit*: "No existe nada que no sea Shiva". Esto no debe perderse de vista. Los diversos recursos de estas *dhâranâs* son sólo medios, escalones. Cuando uno llega arriba no necesita ya la escalera.

Una de las grandes especialistas del shivaísmo de Cachemira y traductora al francés, la recientemente fallecida Lilian Silburn, dice sobre el *Vijñâna Bhairava*: "Nos ofrece una gran elección de medios en todos los dominios irnaginables, a fin de suprimir la pantalla de las estructuras mentales que la rigidez del ego (*ahamkâra*) ha colocado sobre la Realidad absoluta."[3]

Y agrega, refiriéndose a las *dhâranâs*: "Unas agudizan la vigilancia de la atención o de la sensibilidad, otras rompen el automatismo de las funciones naturales o disocian las impresiones privándolas de su entorno habitual..." Y estos métodos que "pueden precipitarnos en un dominio nuevo e insólito, este brusco cambio de perspectiva (pone) al desnudo la gran realidad inefable, el en-sí despojado de sus nociones".[4]

Cada *dhâranâ* es pues una puerta hacia esa realidad, ese "vacío intersticial" —según la expresión de Silburn— que subyace tanto a la realidad fenoménica como a nuestra percepción ordinaria. Los límites entre una y otra, entre realidad y percepción, desaparecen. En la multiplicidad y parcialidad de los fenómenos y las consecuentes representaciones mentales, se abren de pronto esas fisuras, esos intersticios hacia el Absoluto indiferenciado. Y se trata de capturarlos, de colarse por ellos hacia la experiencia que está detrás.

Según el *Vijñâna Bhairava*, y en consonancia con la triple vía que desglosará posteriormente la escueta Trika del shivaísmo de Cachemira, el acceso hacia la realidad suprema ocurre desde tres estratos distintos, que corresponden a capacidades y fases de evolución espiritual también diferentes; aunque como señala otro gran especialista, Paul Müller-Ortega, se da por hecho que el aspirante ha

[3] *Le Vijñâna Bhairava*, Introducciín, p. 22 y *ss*. Trad. al francés de Lilian Silburn. La traducción español es mía.

[4] *Ibid.*, p. 23.

recibido ya *shaktipâta*, la iniciación que despierta la energía interior, la *kundalinî*.

Así, el nivel más inmediato, es el que opera desde el punto de vista del individuo, y se caracteriza porque en él hay todavía una identificación con los propios órganos de percepción y con la realidad exterior. Es el plano de la vida ordinaria y el vehículo que hace uso de experiencias ordinarias; es un esfuerzo consciente y disciplinado de parte del individuo. Es la vía que hace uso de la acción o *kriyashakti* y se llama *anavopâya*.

El nivel que sigue es el de la Shakti o energía divina, la Devi, que es la puerta. Aquí la concentración se desplaza de los objetos al acto mismo de conocimiento o a la energía que suscitan determinadas emociones o impresiones, incluso negativas, que por el poder de esa energía se transmutan en conciencia pura. Es la vía que hace uso del conocimiento, *jñânashakti*, y se llama *shaktopâya*.

El nivel superior, el de Shiva o *shâmbhavopâya*, es el vacío, a donde se sumergen o son devoradas las capas superficiales de la conciencia y la personalidad. Aquí se aniquila toda percepción dual y el sujeto se fusiona, por un impulso sutil de su voluntad, *icchâshatki*, con la conciencia de Shiva o Bháirava, que es el Terrible porque devora las diferencias y destruye la ignorancia y el sufrimiento.

Hay una cuarta vía sin vía, *anopâya*, donde ocurre esa fusión instantáneamente. Dice Ruysbroek —sacándolo de su contexto— en sus *Bodas espirituales*: "Allí está la Esencia sin vía que todos los espíritus interiores han elegido por morada. Allí está el silencio tenebroso donde todos los amantes se pierden."[5]

Uno de los vehículos en estas vías, que pertenece sobre todo a la segunda, la de la Shakti o energía, es lo que se llama *bhâvanâ* —y por fin llegamos al tema de esta ponencia—. *Bhâvanâ* hace uso de la tendencia natural de la mente a tener siempre representaciones, para sustituirlas por la representación más elevada, un contenido puro o *shuddha vikalpa*, que es el del Ser, según Abhinavagupta, el más grande filósofo del shivaísmo. Luego, esa representación o contenido mental cesa también para dar paso a la experiencia suprema.

[5] Lib. III, iv.

La *bhâvanâ* se ha descrito como contemplación creadora, y Jaideva Singh afirma que la imaginación tiene en ella un papel muy importante. Se podría sólo aclarar que no es imaginación en tanto fantasía, sino como la capacidad de crear y sostener en la conciencia una imagen —la de Shiva, por ejemplo— y de asumirla. Abhínavagupta dice también que *bhâvanâ* permite poner a la mente en consonancia con el Ser, con Shiva. Cito a Jaideva Singh: "*Bhâvanâ* es el poder de atención espiritual, una completa dedicación de la mente a un solo pensamiento, una nostalgia del alma, un impulso espiritual hacia la fuente del propio ser."[6]

Quiero también mencionar las definiciones de Lilian Silburn, que afirma que la *bhâvanâ* es "un impulso de la imaginación acompañado de una convicción tan intensa y total", que finalmente lo lleva a uno a aprehender la energía interior, la Shakti, en su propia fuente, que es Shiva mismo.

Uno puede pensar que si estas prácticas vienen de la fuerza de la imaginación, sus resultados pueden muy bien ser "imaginarios"; pero la *bhâvanâ* no es sólo imaginación, sino que contiene en sí un poder creador. Silburn dice que es "una actualización de la energía pura", cuyo propósito es abrir el camino del medio, *madhya*, el corazón, el centro de la realidad. *Bhâvanâ* —cito a Silburn— es "imaginación asida en lo vivo de su acto, en tanto poder intuitivo y creador..."

De modo que *bhâvanâ* no es un acto deliberado de concentración ni una contemplación dirigida. Está —vuelvo a Silburn— "entre el pensamiento conceptual sometido a la dualidad (*vikalpa*) ... y la intuición inexpresable (*nirvikalpa*) de la vía superior."[7]

¿Y cómo se ejerce ese poder de la *bhâvanâ*? Voy a exponer a continuación al dhâranâs para dar una idea de la riqueza de posibilidades que ofrecen. La *bhâvanâ* crea como parapeto un, espacio, imaginario, pero es para tocar lo real, de hecho, realidad suprema o el estado de Bháirava, según los términos de esta escritura. He escogido algunas de las *dhâranâs* que hacen menos uso de elementos y

[6] J. Singh, *op. cit.*, introd., p. xix.

[7] L. Silburn, *op. cit.*, p. 31.

términos técnicos del sistema, para volverlas más accesibles. La numeración que doy corresponde a la de los versos.

32. Si se medita sobre el quíntuple vacío[8] [tomando como soporte] los círculos concéntricos de las plumas del pavorreal uno se abisma en el corazón, el vacío incomparable.

34. Habiendo fijado el pensamiento en el interior del cráneo,[9] teniendo los ojos cerrados, poco a poco, gracias a la estabilidad del pensamiento, que se discierna lo eminentemente discernible.

39. Si se recita la sílaba sagrada *OM* o cualquiera otra (*mantra prânava*) y se evoca el vacío que hay al final de su sonido alargado, en medio de esta eminente energía del vacío, oh *Bhairavî*, se alcanza la vacuidad.

43. Si se evoca el espacio vacío en el propio cuerpo, en todas direcciones al mismo tiempo, para quien goza de un pensamiento libre de dualidad, todo se vuelve espacio vacío.

47. Oh bella de ojos de gacela, que se evoque intensamente toda la substancia que forma el cuerpo, como penetrada de éter. Y esta evocación se volverá permanente.

60. Uno debe contemplar una región donde no haya árboles ni montes, ni altas murallas defensivas. Estando su estado mental sin ningún soporte, se disolverá entonces y las fluctuaciones de la mente cesarán.

61. Al momento de percibir dos cosas, tomando conciencia del intervalo [entre ellas] que allí se instale uno con firmeza. Si se descartan las dos simultáneamente, en ese intervalo resplandece la Realidad.

63. Cuando un aspirante contempla con mente firme y libre de alternativas (*vikalpas*) todo su cuerpo o el universo entero simultáneamente como formados de conciencia, experimenta el despertar supremo.

[8] La fuente última de los cinco sentidos.

[9] Cráneo, *kapala*, que implica la unión de Shiva y Shakti.

71. En ocasión de la gran dicha que se recibe al ver a un amigo o pariente después de un largo tiempo, uno debe meditar en la dicha misma y absorberse en ella; entonces su mente se identificará con ella.

72. Cuando uno experimenta la expansión del gozo del sabor, que surge del placer de comer y beber, uno debe meditar en la condición perfecta de esta dicha, allí habrá supremo deleite,

73. Cuando el yogui se vuelve uno mentalmente con el gozo incomparable del canto o de otros objetos, por la expansión de su mente el yogui se vuelve uno con esa dicha.

75. Cuando el sueño todavía no aparece y sin embargo los objetos exteriores se han borrado, en el momento en que ese estado [intermedio] se hace presente en la Conciencia, allí la Diosa suprema se revela.

La siguiente *dhâranâ* parecería haber sido conocida por James Joyce, pues es similar a lo que cité: "Cualquier objeto contemplado fijamente es una puerta de acceso al eón incorruptible de los dioses":

80. Fijando la mirada sin parpadear en un objeto grande [y dirigiendo la atención hacia dentro], dejando así a la mente libre del soporte de toda construcción mental, el aspirante adquiere sin tardanza el estado de Shiva.

84. Si quedando totalmente inmóvil, uno contempla el cielo puro [sin nubes], con la mirada fija, en ese instante obtendrá la naturaleza de Bháirava.

93. Si uno se traspasa cualquier parte del cuerpo con la punta de un alfiler o aguja, y luego se concentra en ese punto [debido a la intensidad de la concentración], uno accede a la naturaleza de Bháirava.

96. Al observar un deseo que surge, el aspirante debe ponerle fin de inmediato. Se absorberá en ese lugar del cual surgió.

Como podemos observar, hay muchas posibilidades —y he dejado fuera muchísimas otras, sumamente sugerentes, algunas, incluso,

muy divertidas—. Los sentidos, el placer y el dolor, el deseo y el detener el deseo, la contemplación, la sorpresa, incluso el objeto más cercano, todo es motivo para tener acceso al estado supremo. Algo que resulta muy enriquecedor es también el lugar que tiene el deleite estético dentro de esta experiencia. De hecho, se vuelve uno de los vehículos más poderosos; a este respecto podríamos recordar la poesía zen. Algunos autores han querido una influencia del *Vijñâna Bhairava* sobre el zen mismo.

Ante todas las posbilidades que ofrecen las *dhâranâs*, sin embargo, Jaideva Singh invita a recordar lo siguiente: que el deseo, el conocimiento y la actividad del ego, no son el deseo, el conocimiento y actividad del Ser esencial; este Ser es conciencia y gozo puros, y el practicante debe tenerlo en cuenta, para elevarse por encima del ego y disolverse en su Ser, aun sin olvidar que ese Ser está en todas partes.

Llevar a sus últimas consecuencias una reflexión sobre lo que puede significar esta vía en términos de búsqueda espiritual, o incluso estética, podría ser objeto de varias ponencias más. Y a fin de no exceder el límite razonable de la presente, quisiera terminar recordando otro pasaje del *Ulises*.

> —La historia —afirmó Esteban— es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar.
>
> Un clamor se elevó desde el campo de juego. Un silbato vibrante: gol. ¿Qué pasaría sí la pesadilla te diera un alevoso puntapié?
>
> —Los procedimientos del Creador no son los nuestros —dijo el señor Deasy—. Toda la historia avanza hacia una gran meta: la manifestación de Dios.
>
> Con un golpe del pulgar Esteban señaló la ventana exclamando:
>
> —Eso es Dios.
>
> ¡Hurra! ¡Ay! ¡Hurra!
>
> —¡Qué? —preguntó el señor Deasy
>
> —Un grito en la calle...[10]

[10] James Joyce, *Ulises*, I, p. 66.

Referencias

JOYCE, James, *Ulises*, Trad. J. Salas Subirats, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1959.

SILBURN, Lilian, *Le Vijñâna Bhairava*, Collège de France / Institut de Civilisation Indienne, Paris, 1983.

SINGH, Jaideva, *Vijñâna Bhairava or Divine Consciousness*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1979.

Espacios imaginarios místicos de la intimidad

● MARÍA NOEL LAPOUJADE

Premisas

La imaginación ama *las premisas*. Precisamente en tanto supuestos no demostrados, en los que hunden sus raíces inevitablemente las construcciones teóricas. Soporte imaginario sobre el que se apoyan los actos de fe de la razón imaginante.

En general *el espacio* puede *suponerse* como una infinita extensión exterior al individuo.

Es decir, puede admitirse *como si* fuera espacio dado, dato previo, contexto, receptáculo de todos los entes. En el presente contexto, se entiende por "lo dado" lo que acontece al individuo y de lo cual puede tenerse noticia. Dado es lo que puede impactar a un sujeto posible. Lo dado es cualquier *x* del que se reciben impresiones (reminiscencia de Hume).[1]

Todo aquello de lo que puede tenerse algún tipo de registro puede llamarse *el dato*.

He aquí que del espacio infinito no tenemos ningún dato, por ende, no nos es dado.

En rigor, este pretendido dato de la extensión infinita sólo es constatable en el plano de la vivencia imaginaria.

El concepto abstracto de espacio real, exterior, objetivo, infinito en cuanto significante en el lenguaje, en una lengua, en un acto de

[1] David Hume, *Treatise of human nature*. Penguin Books, Londres, 1969. Trad. española: *Tratado de la naturaleza humana*, Espasa Calpe, Madrid, Libro I, Parte II, Sec. V, 1923, p. 114.

habla, encuentra su correlato, en las imagenes de espacios abiertos, sin fin.

Entre otras tantas funciones de la imaginación está la de alimentar los conceptos vacíos al proponerle imágenes que dotan de sentido la función conceptual de la denotación (reminiscencia de Kant).[2]

El espacio exterior sólo es registrable como dato, en cuanto espacios finitos, extensiones limitadas.

El espacio exterior en cuanto extensión infinita nos exige el acto acrobático de atribuirle peso de realidad ontológica a imágenes de extensiones ilimitadas como el mar, una playa, el desierto, un campo, el espacio que llamamos "cielo".

Esas imágenes, en cuanto secreciones inmediatas de la imaginación, pueden devenir metáforas (volver a Aristóteles).[3]

Las imágenes que llamamos originarias, inmediatas, son la materia prima para configurar procesos imaginarios de sustitución, entre ellos la generación de metáforas.

En consecuencia la metáfora es una construcción imaginaria de segundo orden, derivada de operaciones de sustitución realizadas con imágenes.

Asistimos así al desenvolvimiento de procesos imaginarios más complejos, mediatos, de metamorfosis de las imágenes en metáforas. (La receta indica: Bachelard).[4]

En el caso que nos ocupa, es posible describir este movimiento como la transmutación de la imagen vivida de una extensión exterior ilimitada, en metáfora del espacio infinito.

[2] Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, "Der Transzendentalen Doktrin der Urteilkraft", I, 197, Werkausgabe. Suhrkamp, Taschenbuch, W. Weischedel, Frankfurt, 1968.

[3] Aristóteles, *Poétique*, Les Belles Lettres, París, 1961. "La métaphore est le transport à une autre, transport ou du genre à l' espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie." (*Cfr.* 1457 b.) "...ce qui est de plus important, c'est d'exceller dans les métaphores. En effet c'est la seule chose qu'on ne peut prendre à autrui, et c'est un indice de dons naturels; car bien faire les métaphores, c'est bien apercevoir les ressemblances." (*Cfr.* 1459 a.)

[4] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, P.U.F. París. 1994. "La métaphore est relative à un être psychique différent d'elle. L'image, oeuvre de l'Imagination absolue, tient au contraire tout son être de l'imagination." (*Cfr.* cap. III, p. 79.

Pero atención, no hemos salido aún del ámbito de la subjetividad imaginante.[5]

Espacios imaginarios místicos

En el ámbito de la subjetividad imaginante, los espacios imaginarios místicos son una *constante* en los más diversos místicos. La mística propone una rica *diversidad* de espacios imaginarios. Los espacios imaginarios místicos remiten a una *intimidad* profunda. En lo que sigue ilustro estas nociones con pasajes de Hadewijch, Eckhart, Teresa, Juan de la Cruz, Boehme y Silesius.

El papel ontológico esencial de la imagen aparece ya en un pasaje medular del Génesis.

Abrimos el Génesis y leemos:

> Después Dios dijo: hagamos al hombre a nuestra imagen, según nuestra semejanza... (1. 26)
>
> Dios creó al hombre a su imagen, lo creó a la imagen de Dios, Él creó al hombre y a la mujer. (1. 27)[6]

Lo que sigue no es hermenéutica, sino paráfrasis.

Dios hizo al hombre "a su imagen", según la "semejanza".

Por si no se escuchara bien la enseñanza, reitera que el hombre fue hecho "a su imagen", es decir, agrega el texto: "Él lo creó a la imagen de Dios."

[5] Jean-Paul Sartre, *Lo Imaginario*, Losada, Buenos Aires, 1976. I. Descripción. 2. Aquí denuncia lo que llama "ilusión de inmanencia", que consiste en aceptar que tener la imagen de un objeto es tener el objeto. Piensa que se expresa en Hume. Mi desacuerdo es total. No encuentro fundamento alguno para adjudicar esta concepción a Hume ni a otro filósofo, incluidos quienes defienden la teoría epicúrea de los simulacros. Hasta donde sé, los filósofos no confunden el pensamiento con la cosa. Sin embargo, a la inversa, considero que "imaginar" la cosa conduce a encontrarla, descubrirla, crearla, inventarla o construirla. Ni "ilusión de inmanencia", ni —en este sentido— "ilusión de trascendencia", pero imaginar algo prefigura su realidad.

[6] *La Sainte Bible*, Trinitarian Bible society, Londres, 1993. Ancien Testament. Le Pentateuque, La Genèse.

Ergo, Dios es la Imagen.

La proto-imagen, originaria, una, eterna.

Dios en el comienzo del Génesis es la imagen una, la fuente eterna, forjadora de infinitas imágenes humanas.

La Imagen de las que prodecen las infinitas imágenes. El hombre es imagen de la Imagen.

Angelus Silesius dice:

> El hombre es la imagen de Dios.
> Todo aquello que Dios puede por toda eternidad anhelar y desear,
> Él lo contempla en mí, como en su Semejanza.
>
> La efigie de Dios está impresa en el alma.[7]

Por su parte Eckhart enseña:

> ...un poco más de la imagen del alma. Son muchos los maestros que opinan que esta imagen ha nacido de la voluntad y del conocimiento, mas no es así; antes bien digo que esta imagen es expresión de sí misma sin la voluntad y sin el conocimiento. Traeré a colación un símil... cuando una rama brota de un árbol, lleva tanto el nombre como la esencia del árbol. Aquello que brota es lo mismo que permanece adentro, y aquello que permanece adentro es lo mismo que brota. Así pues, la rama es la expresión de sí misma.
>
> Lo mismo digo también de la imagen del alma. Aquello que sale es lo mismo que lo que permanece adentro, y aquello que permanece adentro es lo mismo que lo que sale.[8]

De modo que la fuente eterna de la que brotan inmediatamente las imágenes, es la Imagen primigenia.

Por su parte, Silesius señala:

[7] Angelus Silesius *Le pèlerin chèrubinique*, Cerf, París, 1994. Libro primero, p. 272, y Libro tercero, p. 76.

[8] Eckhart, *Tratados y sermones*, EDHASA, Barcelona, 1983, Sermón XVI a. pp. 401-402. *Cfr.* las pp. 259, 285, 405, 462, 592, 617, 672, 678, etc.

Dios es una fuente.
Dios se asemeja a una fuente, se vierte generosamente.
En su criatura, pero sin embargo permanece en El mismo.[9]

Eckhart y después Silesius subrayan *una característica que considero esencial a la imagen: su inmediatez respecto a su origen.*

Ambos hablan de la Imagen de Dios, derramada en imágenes, fundamentalmente la imagen del alma.

Nuestros místicos describen, ¿imaginan?, la creación divina como *el derretirse* de la divinidad, su *derramarse en cascadas de imágenes.*

Puede pensarse que esta noción antropomorfiza la creación divina en cuanto traza una analogía con la noción de creación humana.

En el plano humano podría ponerse en estos términos. Así como la glándula lacrimal produce lágrimas, la salival: saliva; así, la imaginación segrega imágenes.

Para la mística en general, la imaginación humana resulta un estorbo cuando se limita a forjar imágenes que anclan la vida humana en el cuerpo, los sentidos, lo exterior, lo contingente, la apariencia; esto es, la vanidad en cualquiera de sus formas.

En este sentido constituye uno de los obstáculos por vencer en el camino del abandono, del despojamiento inexorable de lo superfluo.

La mística de Teresa censura estas actividades imaginarias.[10]

La mística de Eckhart condena la imaginación del cuerpo y la exterioridad.[11]

Jacob Boehme, "como buen místico", despliega su pensamiento en el esplendor de las imágenes; pero además, tiende un hilo entre

[9] Angelus Silesius, *op. cit.*, Libro V, p. 216.

[10] *Cfr.* Teresa, *Obras completas*, Vida. cap. 17. 5. p. 165. Memoria e imaginación estorban, distraen de Dios. En este pasaje la imaginación sale castigada en la pluma ágil, directa, certera de Teresa: "para alabar a Dios la guerra que da y cómo procura desasosegarlo todo. A veces a mí cansada me tiene y aborrecida la tengo y muchas veces suplico al Señor si tanto me he de estorbar me la quite en estos tiempos".

[11] María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, cap. 1. Editorial Siglo XXI, México, 1988. pp. 38-39. *Cfr.* el análisis y las referencias bibliográficas respecto de Eckhart.

los dos extremos del arco: la imaginación corporal y la imaginación de lo invisible, imaginación que termina por anonadarse. En el siguiente pasaje Boheme reúne estos movimientos extremos de la imaginación:

> Si te has desprendido de tu naturaleza bestial y feroz, si has dejado la vida imaginaria y abandonado la baja condición figurada de ella, has llegado a la sobre imaginación... un estado de vida que se halla por encima de las imágenes las figuras y las sombras. Y así regirás sobre todas las criaturas, habiéndote reunido con tu origen en ese mismo cimiento o fuente del cual fueron y son creadas; y de aquí en adelante nada de la tierra podrá dañarte. pues eres como todas las cosas; y nada es distinto de ti.[12]

Sin embargo, la traducción al lenguaje de las vivencias místicas, como también la explicación de la doctrina, es un *deleitoso* recorrido por exuberantes tejidos de imágenes, símiles, metáforas, símbolos, alegorías, parábolas, en fin, mundos imaginarios para aproximarse a la fe.

En el espíritu místico brotan infatigablemente las imágenes que crean espacios imaginarios en los que se representa la vida humana terrenal. Espacios imaginarios con los que se describen los itinerarios de las almas hacia Dios. Espacios imaginarios en los que Dios se hace presente al alma. Espacios imaginarios para representar el reino de Dios.[13]

La *geografía mística* recorre espacios imaginarios naturales.

Eckhart pretende que siempre se centre la atención en el interior del hombre, sin embargo:

> Esta actitud no la puede aprender el ser humano mediante la huida, es decir, que exteriormente huya de las cosas y vaya al desierto; al contrario, él debe aprender a tener un *desierto interior* dondequiera y con quienquiera que esté.[14]

[12] Jacob Boheme, *Diálogos místicos*, Teorema, Barcelona, 1982, "Diálogos entre un estudiante y su maestro." p. 14.

[13] En este punto no es posible dejar de mencionar el edificio espacial creado por Dante en *La divina Comedia.*

[14] Eckhart, op.cit., "Pláticas instructivas", p. 97.

Angelus Silesius dice:

> El mar en una gotita.
> Explica ¿cómo sucede cuando en una gotita, en mí, la totalidad del océano, Dios, en su totalidad rompe?[15]

Por su parte santa Teresa recrea para explicarse la imagen del *huerto*, es decir, de un espacio imaginario natural trabajado por el hombre.

> "el que comienza a hacer un huerto en tierra muy infructuosa que lleva muy malas hierbas... Su Majestad arranca las malas hierbas y ha de plantar las buenas. ... Y con ayuda de Dios hemos de procurar, como buenos hortelanos que crezcan estas plantas y tener cuidado de regarlas para que no se pierdan sino que vengan a echar flores que den de sí gran olor para dar recreación a este Señor nuestro, y así se venga a deleitar muchas veces a esta huerta y a holgarse entre estas virtudes.
>
> Pues veamos ahora de la manera que se puede regar, para que entendamos lo que hemos de hacer y el trabajo que nos ha de costar
>
> ...
>
> Paréceme a mí que se puede regar de cuatro maneras:
> o con sacar el agua de un pozo ...
> o con noria ... o de un río o arroyo...
> o con llover mucho, que lo riega el Señor sin trabajo ninguno nuestro..."
>
> "Ahora tornemos a nuestra huerta o vergel, y veamos cómo comienzan estos árboles a empreñarse para florecer y dar después fruto, y las flores y claveles lo mismo para dar olor. Regálame esta comparación, porque muchas veces en mis principios... me era gran deleite considerar mi alma un huerto y al Señor que se paseaba en él. Suplicábale aumentase el olor de las florecitas de virtudes que comenzaban, a lo que parecía, a querer salir y que fuese para su gloria y las sustentase, pues yo no quería nada para mí, y cortase las que quisiese, que sabía habían de salir mejores. Digo "cortar" porque vienen tiempos en el alma que no hay memoria de este huerto: todo parece está seco y que no ha de haber agua para sustentarle, ni parece hubo jamás en el alma cosa de virtud. Pásase

[15] Angelus Silesius, *op.cit.*, Libro IV, p. 153.

> mucho trabajo, porque quiere el Señor que le parezca al pobre hortelano que todo el que ha tenido en sustentarle y regarle va perdido. Entonces es el verdadero escardar y quitar de raíz las hierbecillas —aunque sean pequeñas— que ha quedado malas. Con conocer no hay diligencia que baste si el agua de la gracia nos quita Dios, y tener en poco nuestra nada, y menos que nada, gánase aquí mucha humildad; tornan de nuevo a crecer las flores.[16]

La mística construye *arquitecturas imaginarias: celdas, castillos...*

El espacio del cuerpo como *cárcel* del alma, que recorre una antigua vertiente órfico-pitagórica, pasa por Platon (véase por ejemplo el *Fedón*), y se mantiene en el pensamiento cristiano, es fustigado en labios de Teresa, al tiempo que trata con dulzura el alma ahí encerrada:

> ...somos tan miserables que participa esta encarceladita de esta pobre alma de las miserias del cuerpo...[17]

La poderosa imaginación teresiana imagina toda la arquitectura de un *Castillo*, metáfora a la que le dedica una obra entera, en la que trasmite su doctrina y sus vivencias.

El *Castillo interior*, defensa militar o pieza de orfebrería, son los espacios que Teresa imagina para expresar el misterio del espíritu. A la vez, es una metáfora con alcances ontológicos.

La obra se abre con la presentación del *Castillo*, en cuyo centro, centro del alma piadosa, mora el Rey, *deleitándose*. El Dios teresiano se deleita, goza cuando el individuo alcanza un alma justa. Dice Teresa:

> ...considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante o muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, así como en el cielo hay muchas moradas. Que si bien lo consideramos, hermanas, no es otra cosa el alma del justo sino un paraíso adonde dice Él tiene sus deleites[18]

[16] Teresa de Jesús, *Obras completas*, Burgos, Editorial Monte Carmelo, 1990, vol. I, Vida, cap. 11. 6, pp. 98-99; y cap. 14, 9, pp. 136-137.

[17] Teresa, *op. cit.*, cap. 11, 15, p. 106.

[18] Teresa de Jesús, *Obras completas*, vol. I, Morada I, cap.1, 1, p. 790. Subrayados propios.

No es pequeña lástima y confusión, que por nuestra culpa, no entendamos a nosotros mismos ni sepamos quién somos. ¿No sería gran ignorancia, hijas mías, que preguntasen a uno quién es, y no se conociese ni supiese quién fue su padre ni su madre ni de qué tierra? Pues si esto sería gran bestialidad, sin comparación es mayor la que hay en nosotras cuando no procuramos saber qué cosa somos, sino que nos detenemos en estos cuerpos y así a bulto, porque lo hemos oído y porque nos lo dice la fe, sabemos que tenemos almas. Mas qué bienes puede haber en esta alma o quién está dentro en esta alma o el gran valor de ella, pocas veces lo consideramos; y así se tiene en tan poco procurar con todo cuidado conservar su hermosura: todo se nos va en la grosería del engaste o cerca de este castillo, que son estos cuerpos. Pues consideremos que este castillo tiene —como he dicho— muchas moradas, unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados; y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es donde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma".[19]

Aunque no se trata de más de siete moradas, en cada una de éstas hay muchas: en lo bajo y alto y a los lados, con lindos jardines y fuentes, laberintos y cosas tan *deleitosas*, que desearéis deshaceros en alabanzas del gran Dios, que le crió a su imagen y semejanza.[20]

La arquitectura del *Castillo* es lineal. Su plano imaginario considera el foso, la puerta, las moradas, el hondón, el centro, etcétera.

Este trazado de una imaginación estética, manifiesta —describiéndolas metafóricamente— las operaciones o funciones espirituales en su camino a Dios.

En este sentido es posible establecer ciertas correspondencias: foso-penetración, puerta-lucha, moradas-interiorización, hondón-unión, centro-trascendencia.

El desplazamiento en el *Castillo* es el itinerario del espíritu en su espacio interior, recorriendo sus siete moradas.

Las primeras moradas indican la entrada al castillo, es decir, el alma inicia el trato con Dios.

[19] *Idem*, 2, 3, pp. 792, 793.

[20] *Idem*, Conclusión 3, p. 1042.

Las segundas muestran la lucha con el desorden, el cuerpo que busca imponer sus exigencias; la exterioridad atrae al alma sin cultivar hacia fuera de sí.

Las terceras moradas indican el logro de un programa espiritual de vida, aunque teñido aún por la impotencia y la aridez.

En las cuartas moradas se descubre la *fuente interior*, de la que brota la luz y el amor pasivo, quieto de la voluntad.

En las quintas moradas muere el gusano de seda, que crece en el interior de la crisálida del alma, de ahí "sale una mariposita blanca", para renacer en Cristo.

El rey lleva al alma a *la bodega del vino*.

Las sextas moradas, describen el crisol del amor, movimiento extático del alma. El alma —por así decir— se coloca fuera: ex-stasis. Comienza el *sfumato* de los contornos de la figura, de los límites de la subjetividad.

Alcanzar las séptimas moradas significa alcanzar la unión final en la que el alma se funde.

Los verbos de la contemplación

El camino de la contemplación exige una profunda *actividad, dinamismo, movimiento* tras la aparente quietud. Requiere trabajo. No por imaginario el trabajo es más fácil. Más bien al contrario; estos trabajos del alma son, si se quiere, más duros y rigurosos que las jornadas del trabajo cotidiano.

Es una intensa actividad del espíritu, esfuerzo y fatiga del trabajo interior.

Los diferentes trabajos se expresan por verbos que denotan metafóricamente la actividad.

En estos espacios se requieren los pacientes *trabajos del agricultor*: desbrozar, trazar surcos, sembrar, regar, recoger.

Los trabajos del *construir, edificar*, transformar los espacios imaginarios con la obra humana.

Terminada la obra, el alma se despega de la tierra imaginaria; entonces puede *volar*.

Cuando el alma se acerca en lo más hondo a Dios, entonces vuela. La imagen del vuelo lanza el alma hacia espacios exteriores imaginarios.

Recorre espacios infinitos, pero acota Boheme:

> Todos los lugares son iguales para este ser intelectual si se halla en el amor de Dios y si no está en este amor, todo lugar es igualmente un infierno para él. ¿Qué lugar podría atar a un pensamiento? ¿Qué necesidad tiene un espíritu de comprensión, de mantenerse aquí o ahí, en cuanto a su felicidad o miseria? verdaderamente, dondequiera que esté, se hallará en el mundo abismal en el que no hay ni final ni límite. Y, pregunto, ¿adónde podría ir? Pues aunque se alejase mil millas, o mil veces diez mil millas, y diez mil veces ésto, más allá de los límites del universo, yendo a los espacios imaginarios del más allá de las estrellas, aún estaría en el mismísimo punto del que partió. Pues Dios es el lugar del espíritu, si es lícito atribuirle un nombre tal que tiene relación con el cuerpo. Y en Dios no hay límite alguno. Tanto lejos como cerca son aquí uno solo. Y sea en su amor o en su cólera, la voluntad abismal del espíritu se halla confinada en su totalidad.
>
> Es veloz como el pensamiento, pasando a través de todas las cosas; es mágica, y no pueden admitir las cosas corporales o externas; habita en sus maravillas, y éstas son su hogar.[21]

El éxtasis de la unión requiere entrar al espacio más recóndito del espíritu.

El *vuelo* ascendente del alma la impulsa a recorrer espacios infinitos dentro de sí, sumergida, recogida, en la quietud de la intimidad.

El espíritu asciende sumergiéndose.

Su vuelo es interior; su ascenso, quieto.

Las imágenes vuelven a la Imagen.

Las infinitas gotas regresan a la fuente brotante. Ellas se ganan, perdiéndose en el manantial original.

Ese *espacio sin lugar*, quintaesencia del espacio imaginario es el espacio carente de extensión imaginaria.

Es aquel no lugar al que, sin embargo, es preciso entrar.

[21] Jacob Boehme, *Diálogos místicos. Del cielo y el infierno*, Teorema, Barcelona, 1983. *Cfr.* p. 67.

Dice Juan de la Cruz:

Entreme donde no supe,
y quedeme no sabiendo,
toda ciencia trascendiendo.

Yo no supe dónde entraba,
pero cuando allí me ví,
sin saber dónde me estaba,
grandes cosas entendí;
no diré lo que sentí,
que me quedé no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.[22]

Entrar a este espacio es la *salida* al *abismo* infinito por el que la exterioridad se acurruca en el interior.

De este espacio tan íntimo dice una mística anónima en quien resuena Hadewijch:

En la intimidad de la unidad, las uniones son puras interiormente, desnudas, sin imágenes, sin figuras; como liberadas en la eternidad, increadas, en un espacio silencioso, sin límites.

Aquí no encuentro más, ni fin, ni comienzo, ni comparación para expresar perfectamente [esta unión].

Abandono este cuidado a aquellos que la viven; hablar más de un pensamiento tan interior heriría la lengua de quien lo osara".[23]

Este poema continúa en la línea que trazara Hadewijch, así:

Su más profundo abismo es su más alta forma...
Su más profundo silencio es su canto más alto.[24]

[22] Juan de la Cruz, *Obras completas*, B.A.C, Madrid, 1982, Poesías. Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de harta contemplación, 9, p. 35.

[23] *Cfr.* los *Nouveau Poèmes*, cuya atribución a Hadewijch es discutible, particularmente el XVII, p. 166. En Epiney-Zum Brunn, *Femmes troubadours de Dieu*, Éditions Brepols, Belgique, 1988.

[24] *Op. cit.*, Hadewijch, Poèmes, p. 132.

Espacios místicos de la intimidad

Respecto de un espíritu, subjetividad, yo, psiquismo —términos que a los fines de esta reflexión pueden utilizarse indistintamente—, *la intimidad* es el rincón de la inmanencia subjetiva. Es el fuero en el que cada yo singular, único, irrepetible, se protege, secreto, para sí.

La intimidad como el lado oculto de la luna es invisible desde fuera. Desde la exterioridad es apenas una sospecha.

Se esconde en el fondo de la vida interior, inalcanzable a las miradas que, con estúpida perversidad, procuran burdamente encontrarla.

Lo íntimo es todo aquello que le acontece a un individuo de manera tal, que lo vive como algo profundo, que le atañe, le es inherente, lo marca, le incide, le importa, lo compromete.

Lo íntimo es un tesoro escondido.

Lo íntimo jamás es indiferente; sino por el contrario se padece o se goza intensamente, en secreto.

Lo íntimo se acurruca en el espacio de un nido protector que es la intimidad edificada en lo más recóndito de su yo.

Es el oído que escucha las resonancias universales.

En ese rincón ínfimo del espíritu cabe la totalidad.

Es el punto vital en que se recibe la exterioridad exterior, transmutada en exterioridad vivida, esto es, en interioridad recogida.

En el espacio inextenso del punto imaginario a que puede reducirse —concentrada— la intimidad de un yo, se contiene —complicado— el espacio imaginado como infinita extensión.

En la más sublime desmesura, en el absoluto despojamiento, anonadado el punto último en que se sostiene, se gana la más pura *pobreza de espíritu*, el *desierto interior*.

Ahora sólo queda la vibración cósmica eterna, en cuyo aletear el espíritu anonadado se sostiene, suspendido, temblando al unísono en la armonía universal.

Lo sagrado: espacio de confluencia entre lo real y lo imaginario

● PEGGY VON MAYER CHAVES

Toda concepción religiosa del mundo establece la oposición entre la experiencia de la vida sagrada y la profana. Lo sagrado es un tipo particular del proceso creador del hombre, por medio del cual manifiesta un modo de ser, de obtener una posición concreta en el mundo, radicalmente diferente de la existencia profana. Como afirma Georges Gusdorf:

> el mito está ligado al primer conocimiento que el hombre adquiere de sí mismo y de su contorno; más aún, es la estructura de este conocimiento. No hay para el primitivo dos imágenes del mundo, una "objetiva", "real" y otra "mítica", sino una lectura única del paisaje. El hombre se afirma afirmando una dimensión nueva de lo real, un orden nuevo manifestado por la emergencia de la conciencia. El mundo adquiere un sentido por la conciencia mítica.[1]

De modo que, en la pluralidad de manifestaciones sagradas distinguibles a lo largo de la historia de la humanidad, el hecho religioso le confiere al hombre una situación existencial concreta, unitaria, que le permite ser, participar en la realidad objetiva, vivir en un mundo real y eficiente, que le otorga sentido no sólo a su vida particular, sino a la vida de los demás y al cosmos que lo rodea.

El *homo religiosus* experimenta el mundo como una creación divina que, al ser contemplada, pone de manifiesto las múltiples modalidades de lo sagrado y, por consiguiente, del Ser, que existe por

[1] Georges Gusdorf, *Mito y metafísica*, Nova, Buenos Aires, 1960.

eso como una realidad absoluta, trascendente. Al tener la vida un origen divino, la existencia humana alcanza su plenitud y su integración con el Todo en la medida en que se hace partícipe de esa sacralidad. Guardini describe la naturaleza de la experiencia o vivencia religiosa como una percepción de índole especial de las cosas del mundo natural o, más precisamente, como una percepción o contacto misterioso, que se manifiesta por medio de dichas cosas y por medio de la percepción sensorial, como algo extraño y enigmático, diverso de lo mundano y sin embargo profundamente familiar. A esto se le define como lo misterioso, lo ultraterreno, lo santo, lo divino o lo numinoso, y es de ahí de donde surgen los mitos creados por el hombre primitivo.[2] En todo caso, no es preciso entender mediante qué proceso cognoscitivo se da esta "percepción de índole especial" que pone de manifiesto lo sagrado; para quien vive dicha experiencia, ésta se constituye en una particular forma de aprehender la realidad, que san Juan de la Cruz describe de la siguiente manera:

> Yo no supe dónde estaba
> pero cuando allí me vi,
> sin saber dónde me estaba,
> grandes cosas entendí;
> no diré lo que sentí,
> que me quedé no sabiendo,
> todas ciencias trascendiendo.

Mircea Eliade afirma que cualquier cosa del mundo profano puede convertirse en hierofánica. Un objeto se hace sagrado en cuanto incorpora (es decir revela) otra cosa que no es él mismo, hecho que supone una singularización, una elección del objeto en relación con lo que lo rodea, o cuando menos respecto de sí mismo, pues "sólo se convierte en hierofánico en el momento en que ha dejado de ser un simple objeto profano, en que ha adquirido una nueva 'dimensión', la de la sacralidad".[3] Basta con que se haya producido una teofanía, una

[2] Romano Guardini, *El mesianismo en el mito, la revelación y la politica*, Biblioteca del pensamiento actual, Madrid, 1967.

[3] Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1984, pp. 36-37.

hierofanía o una kratofanía, o que se haya efectuado un ritual de consagración, para que esto suceda. El objeto así singularizado participa de la naturaleza paradójica de las hierofanías, pues puede no haber sufrido ninguna modificación aparente, pero se ha transformado, pues ha añadido a sí otra dimensión: la de lo sagrado, de tal modo que ya no puede ser manipulado de cualquier manera, porque su contacto resulta peligroso y prohibido para quien no esté preparado para hacerlo; y suscita sentimientos de veneración y temor.

Cuando el hombre religioso se inserta en el mundo sagrado participa del ser, elimina su terror ante la nada. Mientras que el espacio profano es una extensión desconocida, amorfa, caótica, en el espacio sagrado se sitúa en un *axis mundi* que le asegura la comunicación con lo divino y con los tres niveles cósmicos: cielo, tierra e inframundo, todo lo cual se desarrolla en un tiempo sagrado, cualitativamente diferente del profano, en cuanto entra en relación de contigüidad y solidaridad con otros tiempos sagrados, para formar un *continuum* al que el *homo religiosus* aspira integrarse.

Ahora bien, la frontera entre lo sagrado y lo profano se sitúa en el interior de cada hombre. Es ahí donde configura una imagen del universo, donde encuentra cabida y justificación su ser en el mundo. La experiencia de lo sagrado surge a partir de la objetivación de la percepción interior en el momento en que lo hierofánico se revela; por un acto de la imaginación o de la intuición, lo sagrado se percibe y se hace inteligible. El participante de una experiencia religiosa "ve" lo no perceptible. De modo que lo no perceptible es lo que resulta auténtico, es decir, real, en su universo espiritual.

Ya Coleridge había observado que la imaginación es el órgano creador por excelencia; impulsa el desarrollo humano porque es un proceso de autorrevelación y autoconstrucción, por medio del cual se hace realidad la tendencia del espíritu a objetivarse. Coleridge le atribuye una función metafísica, pues impulsa al hombre "hacia el desarrollo ascendente del Ser",[4] que constituye una vía de acceso

[4] Samuel Taylor Coleridge, *The Friend*, cap. II en *Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, editado por Lewis Patton, Princeton, Princeton University, 1970, pp. 337-338.

hacia la verdad que le permite ir más allá de la cotidianidad de la existencia, limitada y transitoria.

En el estudio de lo sagrado hemos encontrado algunas líneas de sentido que nos impulsan a establecer una serie de correspondencias entre la experiencia de lo sagrado y la percepción estética. De ahí que nos parezca pertinente abordar el fenómeno de la aprehensión de lo sagrado a partir de un proceso espiritual similar, al menos en sus rasgos esenciales, que es el fenómeno de aprehensión de lo estético, según lo formula el filósofo alemán Nicolaï Hartmann. No obstante, conviene aclarar que en ningún momento intentamos entrecruzar ambos espacios, de manera que no debe suponerse que estamos considerando lo sagrado como un fenómeno estético. Nos referimos, en cambio, a una "actitud" del sujeto frente a dos realidades de naturaleza, objetivos y finalidades diferentes, que tienen, sin embargo, según nuestro criterio, modos semejantes de percepción.

Afirma Hartmann[5] que, por su capacidad de penetración a través de las formas visibles hasta lo fundamentalmente distinto, lo interior, lo anímico, la percepción forma parte del conocimiento, pues éste "no suele basarse en un saber auténtico, sino en una mirada intuitiva agudizada, es decir, de hecho en el ver a la vez lo invisible".[6]

Según Hartmann, la percepción se "trasciende" a sí misma, en la medida en que va más allá de las fronteras establecidas por la función de los sentidos, que conduce "a algo distinto que no le es dado en forma directa, pero que se agrega".[7] De modo similar, la experiencia de lo hierofánico también se trasciende, pues no distingue solamente el objeto en el que se manifiesta, sino que lleva a la percepción de ese algo invisible que se muestra a los ojos del que la vive.

Uno de los aspectos más pertinentes entre la estética hartmanniana y la percepción de lo sagrado, se relaciona con la distinción que señala entre la conciencia puramente objetiva del hombre actual, la cual, dice Hartmann, "toma las cosas por lo que son en sí, es decir,

[5] Nicolaï Hartmann, *Estética*, Primera parte, Sección I, UNAM, México, 1977, p. 54.

[6] *Idem.*, p. 58.

[7] *Idem.*

por lo que son independientemente de su aprehensión", lo que les da "esa disposición básica de objetividad que significa una convivencia de supraobjetividad de todos los objetos cognoscibles", y la conciencia espiritual de la percepción estética, que "no es una percepción real cognoscitiva", "le da a lo que contempla toda una dimensión de cualidades peculiares". Como en la experiencia de lo sagrado, "la percepción estética ve en otra dirección y sus objetos son distintos —aun en aquellos casos en que son las mismas cosas las que se ofrecen a una y otra".

> En la conciencia estética la percepción no se dirige tampoco a la conexión objetiva de las cosas, sino a otra conexión que consiste sólo en la relación al sujeto y a su manera de ver. Pero en esta conexión distinta no desaparece en modo alguno toda conquista de la conciencia espiritual: se conserva la objetividad misma y con ella la distancia hacia el objeto.[8]

Enfoquemos nuestra atención hacia esa conexión que se establece en el sujeto y su manera de ver. En el hombre religioso, esa forma de ver es la que le da sentido y valor al mundo real, aun cuando es el propio hombre el que crea los elementos que van a dar esa significación. Y no se trata aquí que no disponga de un discurso racional, teorético, ni tampoco que carezca de entendimiento, ni que caiga en la extrema subjetividad. Estamos simplemente, a nuestro parecer, ante "otra" forma de aprehender el mundo, bastante más compleja, por lo demás, de lo que algunos racionalistas estarían dispuestos a admitir.

Otra cualidad que nos parece que lo sagrado comparte con la percepción estética es el fenómeno que Hartmann define como la "inmediatez de lo mediato", que se da cuando se elimina la mediación efectuada por la impresión externa de los sentidos; al desaparecer esta mediación en la conciencia perceptiva, se da la inmediatez de lo mediato, que es experimentado como tal.[9] Esta relación se efectúa por causa de la doble intuición en el acto estético de aprehensión, en

[8] Hartmann, *op. cit.*, pp. 62-63.

[9] *Ibidem*, p. 67.

el cual "una segunda visión se adhiere a la primera, pero de tal manera que si bien ambas se conectan, ambas se dan a la vez. La segunda no es cancelada en la visión misma por la primera, y el todo es una sola visión. Lo más importante debería ser aquí que también lo general mediato se da intuitivamente en plena inmediatez, y no es pensado ni abstraído".[10]

Precisamente, a nuestro parecer, en la experimentación de lo sagrado esta doble intuición es la que propicia la vía de integración del hombre religioso con el Todo, la que establece rupturas de nivel ontológico al distinguir otros estratos o dimensiones espacio-temporales que lo ubican en el dominio de la trascendencia. El universo entero se le "revela" como un espacio cargado de sacralidad, que él "vive" en toda su plenitud en su mediata inmediatez. Y es que en la aprehensión de lo sagrado se da lo que Hartmann define en la estética como "visión superior", que tiene acceso a la revelación, esto es "la relación oscuramente presentida con algo desconocido, que siempre está ya ahí detrás", "desde siempre tan cerca de las cosas religiosas".[11]

Es obvio que estas reflexiones tan larvarias no conducen a conclusiones, sino que obedecen a un somero acercamiento a la extraordinaria complejidad de lo sagrado que, partiendo de un proceso creador de la imaginación, configura lo que Eliade llama "realidades sagradas", y que constituye un tipo de percepción o conocimiento particular del mundo, una visión cósmica de la totalidad. Ahora que la ciencia crea nuevos dominios de lo real, como dice Bachelard, ahora que la astronomía y la astrofísica han expandido pasmosamente los límites del universo, del cual el conocimiento científico está lejos de ofrecer algún tipo de inteligibilidad universal, es posiblemente la percepción de lo sagrado, aprehensión de lo trascendente, espacio de confluencia entre lo real y lo imaginario, la que siga ofreciendo al hombre una imagen del mundo, una conciencia de integración y totalidad que le dé sentido global a su existencia.

[10] *Ibid.*, p. 68.
[11] *Ibid.*, p. 77.

Bibliografía

CALLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 1942.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, 5ª ed., Editorial Labor, Barcelona, 1983.

———, *Mito y realidad*, 5ª ed., Editorial Labor, Barcelona, 1983.

———, *Tratado de historia de las religiones*, Ediciones Era, México, 1984.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía Abreviado*, 8ª reimpresión, Editorial Sudamericana, México, 1993.

GUARDINI, Romano, *El mesianismo en el mito, la revelación y la política*, Biblioteca del pensamiento actual, Madrid, 1967.

GUSDORF, Georges, *Mito y metafísica*, Nova, Buenos Aires, 1960.

HARTMANN, Nicolaï, *Estética*, UNAM, México, 1977.

LAPOUJADE, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI Editores, México, 1988.

PICHON, Jean-Charles, *Historia de los mitos*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1977

PUECH, Henri-Charles, *Historia de las religiones*, 12 tomos, Siglo XXI Editories, México, 1977.

Transicionalidad de lo imaginario en psicología y filosofía de la religión

● RICARDO BLANCO BELEDO

Introducción

Si hay un elemento propio de lo imaginario es su carácter de transicionalidad.[1] Estructuralmente lo imaginario se instituye dentro de un margen delimitado. Por un lado, lo imaginario surge de una fuente orgánica, cuasi orgánica y pre-intelectual (la cogitativa de los escolásticos, lo pulsional del pensamiento de Brentano-Freud). Por otro lado propedéutico a la cognición intelectual, tiene todos los elementos para ser base del pensamiento racional; depende y se instaura gracias a la especularidad narcisista atenta a la mirada-deseo del "otro"; allí encuentra el tope de su acción.

Base y fundamento del armado de la subjetividad es, al mismo tiempo, una estructura y un proceso. Estructura y estructurante, lo imaginario ha sido una presencia conflictiva para la filosofía y la psicología de lo religioso. En verdad es el ámbito necesario para la aparición de la idolatría, aunque también es espacio para la posibilidad de la función icónica.

La imaginación en la tradición judeocristiana

Lo imaginario es una realidad de pasaje, es camino de éxodo, sendero hacia algo que no es ello mismo. La historia de la tradición judeocristiana muestra el proceso de una épica en el proceder de los modos de

[1] María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1991.

vínculo, y allí la imagen tiene un lugar conflictivo. Conflicto que ha derramado mucha sangre humana y continua haciéndolo.

Judaísmo

La Palabra de Yahvé es clara y terminante en el Libro del Éxodo, (שמות *Shemot*): "No te harás una imagen,[2] פֶּסֶל, figura, תְּמוּנָה alguna de lo que hay arriba en el cielo, abajo en la tierra o en el agua bajo la tierra." (Ex. 20:4.) Texto del Éxodo, del peregrinar; texto inicial de la Alianza interpersonal entre un Dios "celoso"[3] que crea al hombre a su imagen,[4] צֶלֶם (Gen.1:27); la criatura humana también es capaz de producir, fabricar, realizar obras, a su propia imagen.

¿Es el caso de que la divinidad judeocristiana prohíbe la imaginación y sus productos? El Dios bíblico propone este primer mandamiento, aparentemente en contra de los productos de la imaginación, y poco después ordena la construcción de imágenes para el Arca de la Alianza, en concreto dos querubines.[5] (Éxodo 25:18.)

La historia del pueblo de Israel, tal como lo relata la Biblia (*Toráh*), ha sido marcada por la constante lucha en contra de la idolatría.[6] La lucha permanente del pueblo de Israel se centra contra lo

[2] εἴδωλον, ου, τό strictly, *a form, copy, figure*; hence, (1) an obj. resembling a pers. or animal, worshiped as a *god, idol, image* (RV 9.20); (2) *idol, false god*, w. ref. to demonic power involved in idol worship (1C 10.19).

[3] ζηλωτής, οῦ, ὁ (1) as one stirred to action by a strong emotion: *zealot, enthusiast, one who is zealous or eager* (TI 2.14); (2) as a Jew w. great personal concern for the Mosaic law: *devoted adherent, zealot* (AC 22.3); (3) as a member of a fanatically patriotic group in Palestine wanting to be independent of Rome: *zealot, nationalist* (LU 6.15).

[4] εἰκών όνος ἡ (1) as an artistic representation, such as is on a coin or statue: *image, likeness* (MT 22.20); (2) as an embodiment or living manifestation of God: *form, appearance* (CO 1.15); (3) as a visible manifestation of an invisible and heavenly reality: *form, substance* (HE 10.1).

[5] Form: כְּרֻבִים Lemma(s): כְּרוּב (1) cherub, cherubim (pl.) (1a) an angelic being. (1a1) as guardians of Eden. (1a2) as flanking God's throne. (1a3) as an *image form* hovering over the Ark of the Covenant. (1a4) as the chariot of Jehovah (fig.)

[6] *Idol* (1) Heb. *aven*, "nothingness"; "vanity" (Isa 66:3, 41:29, De 32:21, 1Ki 16:13, Ps 31:6, Jer 8:19), etc. (2) *'Elil*, "a thing of naught" (Ps 97:7, Isa 19:3) a word

idolátrico, es decir, contra la adoración a cualquier realidad terrestre que sustituya el vínculo que se debe a la Alianza con el Dios Único e Invisible que eligió al pueblo como su propia heredad.

Más aún, "El judaísmo es un ejercicio de lectura",[7] el deber de estudio permanente del texto sagrado. Toráh y Mishná requieren la acentuación de todas las medidas que impidan la distracción de esta tarea sagrada; la iconoclasia es, evidentemente, un medio necesario. No podríamos comprender la fuerza de este pueblo del Libro y sus avances talmúdicos y cabalísticos si hubieran cultivado las representaciones gráficas de imágenes. La Ley ha sido dada de una vez por todas a Moisés y la meditación sobre su texto es el imán que atrae todas las fuerzas intelectuales del hombre celoso de la Palabra; la imagen no tiene lugar aquí.

of contempt, used of the gods of Noph (Eze 30:13) (3) *'Emah*, "terror," in allusion to the hideous form of idols (Jer 50:38) (4) *Miphletzeth*, "a fright"; "horror" (1Ki 15:13. 2Ch 15:16) (5) *Bosheth*, "shame"; "shameful thing" (Jer 11:13, Hos 9:10) as characterizing the obscenity of the worship of Baal. (6) *Gillulim*, also a word of contempt, "dung"; "refuse" (Eze 16:36, 20:8, De 29:17) marg. (7) *Shikkuts*, "filth"; "impurity" (Eze 37:23, Na 3:6) (8) *Semel*, "likeness"; "a carved image" (De 4:16) (9) *Tselem*, "a shadow" (Da 3:1, 1Sa 6:5) as distinguished from the "likeness", or the exact counterpart. (10) *Temunah*, "similitude" (De 4:12-19). Here Moses forbids the several forms of Gentile idolatry. (11) *'Atsab*, "a figure"; from the root "to fashion", "to labour"; denoting that idols are the result of man's labour (Isa 48:5, Ps 139:24), "wicked way"; literally, as some translate, "way of an idol". (12) *Tsir*, "a form"; "shape" (Isa 45:16) (13) *Matztzebah*, a "statue" set up (Jer 43:13), a memorial stone like that erected by Jacob (Ge 28:18, 31:45, 35:14,20) by Joshua (Jos 4:9) and by Samuel (1Sa 7:12). It is the name given to the statues of Baal (2Ki 3:2, 10:27) (14) *Hammanim*, "sun-images". Hamman is a synonym of Baal, the sun-god of the Phoenicians (2Ch 34:4,7,14:3,5, Isa 17:8) (15) *Maskith*, "device" (Le 26:1, Nu 33:52). In (Le 26:1) the words "image of stone" (A.V.) denote "a stone or cippus with the image of an idol, as Baal, Astarte, etc." In (Eze 8:12) "chambers of imagery" (maskith), are "chambers of which the walls are painted with the figures of idols"; comp. ver. 10, 11. (16) *Pesel*, "a graven" or "carved image" (Isa 44:10-20). It denotes also a figure cast in metal (De 7:25, 27:15, Isa 40:19, 44:10) (17) *Massekah*, "a molten image" (De 9:12, Jud 17:3,4) (18) *Teraphim*, pl., "images", family gods (penates) worshipped by Abram's kindred (Jos 24:14). Put by Michal in David's bed (Jud 17:5, 18:14,17,18,20, 1Sa 19:13) "*Nothing can be more instructive and significant than this multiplicity and variety of words designating the instruments and inventions of idolatry.*"

[7] Adalberto Levy Hambra, comunicación personal.

No podría existir mayor abominación hacia el Creador, el Dios Uno, Invisible, que rendir tributo de adoración a lo fabricado.

La tradición hebrea, así como la musulmana, son muy cuidadosas de este mandato. No existe, al menos hasta el siglo II de nuestra era, ninguna sinagoga que presente imágenes de objetos naturales y por cierto, mucho menos aún, del ser humano.

Podemos considerar a la historia hebrea como una ascesis de lo imaginario.

Cristianismo

La aparición del movimiento judeo-nazareno a fines del siglo I de nuestra era, y su posterior consolidación como cristianismo, da lugar a una fundamental transición en la tradición hebrea. El cristianismo establecido como fuerza religiosa independiente reconoce, paulatinamente, la doctrina de la divinidad de Jesús de Nazaret. Los concilios de Nicea (325), Éfeso (431) y Calcedonia (451) definen, finalmente, el dogma de la doble naturaleza, humana y divina de Jesus-cristo. A partir de ese momento irrumpe en el Oriente y Occidente mediterráneos una cultura de la imagen, más bien del icono.

Si "Cristo es la imagen *—eikon—* del Dios invisible", ὅς ἐστιν εἰκὼν τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀοράτοῦ (Colosenses 1;15), es no sólo posible sino deseable la representación de su figura humana como vehículo de acceso a la divinidad. El dogma de la Encarnación de Dios propone que el cuerpo espacio-temporal del ser humano puede ser Dios mismo. Dios, cuerpo divino, materia, tiene imagen, puede ser representado. El patriarca Nicéforo, riguroso opositor de los iconoclastas dice: "Si se suprime la imagen, no es Jesucristo quien desaparece sino el universo entero." La mediación de Jesús Hombre-Dios se afianza en la representación del icono de su imagen material, también mediadora para los seres humanos.

La mediación de la imagen cristiana se expresa en las declaraciones del VII Concilio (III Constantinopla, 680): "Ya sea por la contemplación de la Escritura, ya sea por la representación icono... recordamos todos los prototipos y *nos introducimos en ellos*." Por su parte, Paul Evdokimov dice:

> En efecto, el icono no tiene realidad propia; en sí misma sólo es una lámina de madera; y es precisamente porque extrae todo su valor teofánico de su *participación* en el "totalmente otro" por medio de la semejanza, por lo que no puede encerrar nada en sí mismo, pero se convierte en un esquema de resplandor.[8]

Todo ser humano será a su vez icono de Dios. Restablecida la relación con la divinidad gracias a la mediación de Jesús de Nazaret puede expresarse: "Y nosotros, que llevamos todos la cara descubierta y reflejamos la gloria del Señor, nos vamos transformando en su imagen (*eikon*) con resplandor creciente." (Corintios, 3:18.) Esta forma de ver al ser humano reabre la posibilidad de la representación iconográfica de la figura humana en tanto que también es de desear que todo cristiano vea a Dios en su prójimo (Dídimo); y, *a fortiori*, será deseable realizar imágenes de aquellos que han vivido de tal modo que se transforman en ejemplo para los miembros de la comunidad, los considerados santos.

Una reflexión antropológico-pedagógica

Hasta la reaparición del arte como tal, lo fabricado bello por sí mismo, y de la inclusión en los cuadros de la tridimensionalidad con perspectiva (por ejemplo con Brunelleschi) en el Renacimiento (Debray, 1992), el mundo cristiano oriental y occidental se acercaba a la imagen, icono bidimensional, centrado en su función mediadora, transicionalmente. La percepción, el afecto y la contemplación era llevada de la realidad material de la representación a la contemplación de los prototipos enunciados en el grafismo.

La pérdida de la conciencia de transicionalidad en la representación iconográfica y, más especialmente, en el momento actual, con la aparición de la virtualidad matematizada de la imagen, en su expresión computarizada en medio de una supuesta cultura de la globalización, confunde y regresa el pensamiento a etapas de un "concretismo" preformal y presimbólico que hace perder la sensibi-

[8] P. Evdokimov, *El arte del icono*, Publicaciones Claretianas, Madrid, p.183.

lidad para esta dimensión de transicionalidad que posee lo imaginario; vehículo hacia un mas allá del objeto inmediato.

Corremos el peligro de llegar a promover generaciones empobrecidas en su capacidad de trascendencia de lo inmediato, material y concreto, que no puedan siquiera llegar al nivel de la palabra como símbolo y, mucho menos, al estadio de la imagen como puente a una esfera de lo ético, de lo estético, de lo axiológico.

Bibliografía

BibleWorks for Windows, Copyright (c) 1992-1995, Michael S. Bushell.

BRENSKE, Helmut, *Iconos*, Editors, Barcelona, 1992.

DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1992.

EVDOKIMOV, Paul, *El arte del icono. Teologia de la belleza*, Publicaciones Claretianas, Madrid, 1991.

LAPOUJADE, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1988.

MARÍN JIMÉNEZ, José Antonio, *Iniciación a la lectura de los iconos*, Librería Parroquial de Clavería, México, s/f.

VAN IMSCHOOT, P., *Teologia del antiguo testamento*, Fax, Madrid, 1969.

El símbolo del microcosmos en el imaginario medieval

● MAURICIO BEUCHOT

En esta ponencia deseo reflexionar sobre una idea muy presente en la Edad Media, pero que, sin embargo, es muy antigua y, sobre todo, muy olvidada por la modernidad: la del hombre como microcosmos. La imagen del hombre como microcosmos es antigua. Lo ha orientado desde hace mucho; por lo menos desde los griegos. Y ha estado vinculada con la religión. Lo estuvo mucho con la religión cristiana; por eso fue muy querida de los medievales. El hombre como imagen de Dios e imagen del universo.

En efecto, es la idea del hombre como un compendio del universo, del cosmos o macrocosmos, que tiene en su propio ser los principios de todas las clases de seres. Lo mineral, lo vegetal, lo animal y lo espiritual se dieron cita en él, de modo que contiene y refleja todo lo existente. Por eso es la idea de que el hombre es un icono del mundo, pues manifiesta todas las cosas en sí mismo, como su imagen y semejanza; y también es la idea de que el hombre es un análogo del cosmos, pues por esa semejanza que mantiene con todas ellas las conoce experiencialmente; es un mundo menor. De hecho deberíamos decir que no sólo la imagen del hombre como microcosmos ha sido imagen de Dios, compendio, horizonte y límite del universo, sino también el icono del ser, la imagen más completa del ser mismo, en la que captamos la riqueza del propio concepto del ser.

Pero es una imagen peligrosa, ya que de la imaginación, del imaginario, surgen tanto el icono como el ídolo. Por eso es peligrosa, porque puede dejar de ser icono y convertirse en ídolo. Así, al hom-

bre la imagen del microcosmos puede servirle para abrirse a lo otro, a la alteridad, o para encerrarse en sí mismo, dependiendo de que funcione como icono o como ídolo. Si el hombre ve su carácter de microcosmos como un ser icono, un análogo del mundo, abraza a las cosas y a los demás hombres. La imagen del hombre como microcosmos, si es icono, si está iconizada, lo hace hermanarse con todo; si es ídolo, si está idolizado, idolatrado por él mismo, lo hace rehuir todo, lo enmascara; lo daña a él mismo y a lo demás. Tiene que ser icono, y no ídolo.

Todo lo que hacemos lleva detrás una idea del hombre. La idea del hombre como microcosmos moldea una teoría antropológico-filosófica peculiar. Por eso tal vez más que una idea sea una imagen, una metáfora, un símbolo. Por eso, como símbolo, no sólo da una teoría explicativa, sino además una comprensión hace vivir más plenamente; da más sentido para vivir. Planteado el hombre como microcosmos, resultará una antropología filosófica peculiar, y no sólo eso, sino que impregnará todas las demás ramas de la filosofía.

La imagen del hombre como microcosmos atraviesa la historia. Desde tiempos casi míticos, pues es atribuida al dios egipcio Tuth o Toth, el Hermes griego y el Mercurio romano, el patrono de los hermeneutas, de la hermenéutica. Es recogida por el cristianismo, en la patrística y la Edad Media; resurge con mucho impulso en el Renacimiento y en el barroco, pero decae en la modernidad. Después de alguna breve presencia en el romanticismo (por ejemplo, en el Fausto de Goethe), no es recuperada hasta la época contemporánea, por autores como Scheler y Jung. ¿Por qué decae en la modernidad? No parece que sea sin motivo, ya que en la modernidad se endurece la idea del hombre por virtud del mecanicismo, y se pierde la conciencia de su vinculación con el cosmos, cosa que sólo tendrá algunos atisbos en los pensadores románticos. Mas ahora que se trata de potenciar el contenido humanista de nuestra época, aunque distinto de las otras, nuevo, conviene retomar esta imagen del microcosmos. Será muy importante para ello.

En efecto, según la vivencia que de ella tuvieron los medievales, en concreto Juan Escoto Erígena, el hombre contiene en su ser a to-

das las creaturas (*universam creaturam*).[1] Otro medieval, Bernardo de Tours, llega a poner a su obra el título *De mundi universitate, sive Megacosmus et Microcosmus* (es decir, *De la totalidad del mundo, o el megacosmos y el microcosmos*). Esta imagen estuvo entre los monjes cartujos, esto es, los de la abadía de Chartres, que habitaban un mundo simbólico, como el de las catedrales y sus vitrales, cosa que se refleja en los escritos de Pedro de Blois;[2] y lo mismo se ve en los canónigos victorinos, esto es, los de la abadía de San Víctor, que tenían una mística llena de luz, basada en una exégesis alegórica y espiritual de la Biblia, manifestada en los escritos de Hugo de San Víctor;[3] y, sobre todo, los de Godofredo de San Víctor, quien deja una célebre obra con el significativo título de *Microcosmus*.

Pero también se encuentra, posteriormente, en la reflexión de san Buenaventura, en su *Itinerario de la mente hacia Dios*, y en muchos pasajes de santo Tomás. La imagen del microcosmos implica que el hombre participa de los diversos reinos del ser, y no solamente de manera cognoscitiva y emotiva, sino incluso ontológica: él es, de alguna manera y en una pequeña medida al menos, todo. Esta manera es la participación; participa de todos los modos de ser: el mineral, el vegetal, el animal, el espiritual. La imagen del hombre como microcosmos también implica la jerarquía de los seres. El espíritu (con su grado supremo ocupado por Dios) es lo más elevado; el hombre es el grado intermedio, y el mundo material el ínfimo. Y el hombre participa de todos, y puede elevarse a lo más alto del espíritu, o puede elegir ser algo inferior. Esto lo expresa muy bien Fernán Pérez de Oliva, ya en el renacimiento español e italiano: "Porque como el hombre tiene en sí natural de todas las cosas, así tiene libertad de ser lo que quisiere. Es como planta o piedra, puesto en ocio, y si se da al deleite corporal, es animal bruto; y si quisiere, es ángel, hecho para contemplar la cara del Padre..."[4] Es la herencia medieval en los renacentistas, que usan el viejo símbolo para nuevos pensamientos.

[1] *Cfr.* J. Escoto Erígena, *Periphyseon seu De divisione naturae*, IV, 4, PL 122, 755B.

[2] *Cfr.* P. de Blois, *Liber divinorum operum*, I, 2, PL 197, 75.

[3] *Cfr.* H. de S. Víctor, *De medicina animae*, I, PL 176, 1183.

[4] F. Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, en *Obras escogidas de filósofos*, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, vol. 65, pp. 390b-391a.

La imagen del microcosmos también implica la idea de que el hombre es un límite, horizonte o frontera de todos los reinos del ser; es un ser privilegiado, colocado en el entrecruce de todos, y recorrido por todos. Hasta hubo en algunos pensadores cristianos la idea de que el hombre tenía un lugar más privilegiado que el del ángel en el plan divino, porque ellos no participan de lo material. Esto llevó, más allá del platonismo ambiente, a una revalorización del cuerpo humano, como parte esencial suya, según el plan de Dios, y no sólo el espíritu, por elevado que fuera. También implica la idea de la alta dignidad humana, ya que es el punto de encuentro de todos esos reinos, poseedor de la experiencia viva, del conocimiento empático del existir de todos esos aspectos. Y, además de ayudar a ver el puesto del hombre en el cosmos, también ayuda a confeccionar la moral y hasta la utopía que le es propia, con base en esos aspectos que son todos suyos, y que no se pueden descuidar ni relegar, so pena de desequilibrar el todo humano. También implica la idea de que el hombre es un espejo del universo, que refleja todo en sí mismo, por lo cual puede especular sobre él y expresarlo o significarlo. Como un icono.

Por esta condición de espíritu encarnado, el hombre era considerado como el pontífice (*pontifex*) de la creación, en el doble sentido de sumo sacerdote y de constructor de puentes, entre los distintos imperios de la realidad. Esto se ve sobre todo, según el cristianismo, en la persona de Jesucristo, que reúne en sí la dimensión de la criatura y la del Creador.

Pero, de manera especial, el hombre es la imagen del mundo universo (*imago mundi*), y también la imagen de Dios (*imago Dei*); todo ello le confiere una dignidad sin par. Es el icono más representativo del universo creado, y aun del Creador, el *análogon* de la creación y de Dios. Es analógico-icónico con todo el universo. Algo que también fue visto en la tradición cristiana, por ejemplo por san Máximo el Confesor, es que trascendemos la división de lo material y de lo espiritual en nosotros mismos; en nuestro propio ser conjuntamos la materia y el espíritu, el varón y la mujer, la criatura y el Creador, todo por el poder del amor (el *ágape*, más allá del *eros*), con lo cual el hombre es el vínculo de todo el uni-

verso.[5] Porque ciertamente Dios contiene en sí todas las cosas, en las ideas ejemplares que tiene de ellas, pero las posee de un modo espiritual, no material (ya que respecto de Él las perfecciones materiales son imperfección), pero en el hombre se da (aun con la imperfección) todo conjuntado. El puede armonizar todo. Por eso dice, en el siglo XIII, Roberto Grosseteste:

> Sostengo que el hombre se asemeja al Creador más de lo que cualquier otra creitura lo hace, pues así como todas las cosas están en Dios como en su causa, así también todas brillan en el hombre como en su efecto, por lo cual es llamado mundo menor. Y ya que él es el mejor de todas las criaturas, siendo igual a todas juntas y no igualado por ninguna, ellas comúnmente le deben obediencia natural; y así es la imagen de Dios. El Señor dijo: "Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza". Le dio el dominio sobre todas las cosas, pues el hombre fue concebido como el modelo del universo.[6]

El hombre es, pues, el modelo, el paradigma o el icono de todo el universo. Estudiar al hombre como microcosmos nos podrá llevar a un gran enriquecimiento de nuestras relaciones con el mundo, nos dará una clave para nuestra antropología filosófica. Aunque no es semejante a todo el cosmos sino en algunos aspectos (no en todos), se da en él una semejanza icónica, que hará, como dice santo Tomás, que realice en sí mismo el orden cósmico, y lo plasme en las cosas humanas: "El orden del universo es el fin de toda la creación. Pero en el hombre hay una suerte de semejanza del orden del universo, y por eso es llamado un mundo pequeño, porque todas las naturalezas como que convergen en el hombre".[7] Y no sólo nos conducirá a una antropología filosófica diferente de la que ahora tenemos, sino a una nueva ética y hasta a una nueva metafísica, más acorde con el hombre mismo. Más humanas, con más sentido para dar al ser humano en su vida, en su camino por el

[5] S. Máximo el Confesor, *Ambigua*, 41; PG, XCI, 1305a-c.

[6] R. Grosseteste, *De confessione*, traducido por J. Mc Evoy en su obra *The Philosophy of Robert Grosseteste*, Clarendon Press, Oxford, 1982, p. 408.

[7] Sto. Tomás de Aquino, *In II Sent.*, d. 1, q. 2, a. 3.

Misterio, hacia el Absoluto. Lejos de encerrarnos en la subjetividad, como hizo la edad moderna, nos abrirá a la objetividad, la alteridad y la trascendencia. La dignidad del hombre radicará en su capacidad de relacionarse con todas las esferas del cosmos y de relacionarlas entre sí. Esto lo hará cultivarlas con su ciencia y su técnica, pero también respetarlas con la veneración de lo empático, de aquello de lo que formamos parte, porque nos sentimos parte de un todo, de manera más holística de lo que se ha hecho hasta ahora. Y también sin perder las diferencias, los límites.

Quiero terminar esta ponencia con unas atinadas y promisorias palabras de Norris Clarke:

> Me gustaría sugerir, para todos aquellos que todavía admiten niveles de ser dentro de un universo integrado, con un mundo espiritual que se extiende más allá del material y le da significado —y aún hay muchos que lo hacen—, que estas antiguas ideas del hombre como ser fronterizo y como microcosmos son justas, válidas, enriquecedoras y que pueden nutrirnos de manera indispensable hoy como lo hacían en el periodo cristiano primitivo, medieval y renacentista, interpretadas ciertamente en su sentido metafísico auténtico y purificadas de las varias exageraciones literalistas que las recrudecieron a lo largo del camino.[8]

Y preconiza que la restauración y la colocación de estas ideas seminales en un lugar de honor en nuestro pensamiento contemporáneo tendrán consecuencias de largo alcance para la filosofía, la teología, la ecología, la espiritualidad y la integración psicológica.

Sólo hay que tener cuidado con la misma imagen del hombre como microcosmos. No hacer de ella un ídolo, sino un icono. Respetar su carácter de orientación analógica, no darle uno de imposición univocista ni de dispersión equivocista. El hombre es la imagen de Dios, no un usurpador que se entronice en su lugar, como ha hecho muchas veces. Al llevar en su alma la imagen de Dios, lleva también la imagen de sus prójimos, de los otros. A captarlo le ayuda la misma iconicidad, pues un icono reconoce a otro icono, y ambos

[8] W. Norris Clarke, "Living on the Edge: The Human Person as 'Frontier Being' and Microcosm", en *International Philosophical Quarterly*, 36 (1996), pp. 196-197.

sirven a su prototipo o imagen original. Pero el ídolo desvía, desencamina; y hace que el hombre rechace a su original superior, y que además rechace a los otros como semejantes. Los ve como distintos, como opuestos. La conciencia del hombre como imagen icónica del universo es la que puede hacerlo ver a los otros como hermanos.

Avatares de la imaginación

● MARIO SILVA GARCÍA

Cuando no hay nada, la imagen encuentra su condición, pero allí desaparece. La imagen exige la neutralidad y la desaparición del mundo, quiere que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma, tiende a la intimidad, de lo que subsiste aún en el vacío; esta es su verdad.
M. Blanchot, *El espacio literario.*

Y Guardini, comentando a R. M. Rilke, sugería que tal vez las imágenes (*Bilder*) son para el corazón (*Gemüth*) lo que las ideas son para el conocimiento; las presuposiciones y al mismo tiempo el contenido último de la realización vital.

Las ideas y las imágenes no son tal vez sino una sola y misma realidad contempladas a partir de diferentes zonas de existencia, unas en lo alto, otras desde dentro.
R. M. Rilke, *Deutung des Daseins*

El término inicial fue *phantasia.* Como Aristóteles lo señala en diversas partes de su extensa producción, está emparentada con *phos* (luz), y varias palabras griegas giran en tormo a este término, así como también *eikon* (icono). Más tarde, en latín, aparecerá *imago*, que proviene de imitar, y que tiene como modelo algo percibido sensorialmente. Los griegos usaron también la palabra *idea*, que se relaciona con el ver, así como *eidos*, como *eidolon.* Diría entonces que

el genio griego, en su manera de considerar el cosmos, fue esencialmente visual. Eso nos enfrenta al problema de diversos tipos de imágenes: táctiles, auditivas, olfativas, etc. El genio romano ampliará el panorama. La atención se desplaza de los ojos a la mano. Y así vemos que el espíritu hace a la mano y la mano hace al espíritu. La mano arranca al tacto de su pasividad puramente receptiva, lo organiza para la experiencia y la acción.

Los tiempos modernos fueron inicialmente una época mala para la imaginación. Y el primer responsable fue Descartes. Señala la dependencia de la imaginación respecto de lo sensible y respecto del cuerpo. Superando la imaginación está la intelección.[1] Descartes inaugura la época que Heidegger llama la época de la imagen del mundo: *imago mundi*, *Welt-bild*; implica la representación. El hombre deja de ser en el mundo para mirarlo como un espectáculo. Eso trae como consecuencia la subjetividad encerrada en sí, y a la cual se opone algo; lo que llamamos *objectum* como obstante.[2]

¿Cómo estar seguros? Es Descartes quien se lo pregunta al comienzo de sus *Meditaciones*. Y entonces inquiere:

> ¿Cómo podría negar que estas manos y este cuerpo son míos? Si no es tal vez, comparándome a esos insensatos en quienes el cerebro está tan perturbado y ofuscado por los negros vapores de la bilis, que aseguran constantemente que son reyes, cuando en realidad son pobres; que están vestidos de oro y de púrpura, cuando en realidad andan desnudos o se imaginan ser cántaros o tener cuerpos de vidrio. Pero esos son locos y yo no sería menos extravagante si me rigiera por sus ejemplos.

Henos aquí enfrentados al *cogito*: razón o locura; ¿cómo decidirlo en mi fuero interno? ¿Cómo romper el encierro del *cogito* y descubrir qué pasa fuera?

Aquí se plantea (Descartes tenía fundadas razones para hacerlo) el valor del contenido, de la verdad de los sueños. Me estoy refiriendo a un episodio famoso en la vida de Descartes. La noche del 11 de

[1] *Meditaciones metafisicas* III.
[2] Entgegenstand (Cfr. *Holzwegewe*).

noviembre de 1619. De acuerdo con su biógrafo Baillet fue cuando: *um plenus Enthousiasmo et mirabilis scientiae fundamenta reperirem*, etc. Y al margen agrega: "habiéndose acostado imbuido de su entusiasmo y enteramente ocupado el pensamiento de haber encontrado ese día los fundamentos de una ciencia admirable tuvo tres sueños consecutivos que imaginó no podían sino provenir de lo alto". En el tercer sueño encontró un diccionario y un *Corpus Poetrum*, donde leyó: "¿Qué vida debo seguir?"

Nos queda la duda: ¿Descartes ha soñado? Tal vez podría darse esta interpretación: "el día en que yo he comenzado a descubrir el fundamento de una invención admirable me recuerda la noche en que un sueño me ha puesto 'en el camino de la vida'; fue quien me condujo a tal descubrimiento."[3]

A Descartes siguieron otros racionalistas: Malebranche, Spinoza, Leibniz y un pensador muy singular, no sé como calificarlo, que es Pascal. En el fragmento 82 de sus *Pensées* al referirse a la imaginación nos dice:

> Es esta parte decepcionante en el hombre, dueña del error y la falsedad, y tanto más pérfida por no serlo siempre, porque ella sería regla infalible de verdad si fuera infalible en la mentira... Esta soberbia potencia, enemiga de la razón, que se complace en controlarla y dominarla para mostrar cómo tiene poder en todas las cosas, ha establecido en el hombre una segunda naturaleza.[4]

También Malebranche habla de la imaginación como rebelada contra la razón, sostenida y animada por las pasiones, con sus fantasmas acariciadores que nos seducen o terribles que nos aterran... puras quimeras, en el fondo, pero quimeras en que nuestro espíritu se guarece y se ocupa con frenesí. Porque "nuestra imaginación encuentra más realidad en los espectros a los que da nacimiento, que en las ideas necesarias e inmutables de la verdad eterna".[5]

[3] H. Gouhier, *Les Premières Penseés de Descartes*, Vrin., París, 1958. El texto de Descartes en Olympica, en *Œuvres*, ed. Adam y Tannery.

[4] Montaigne, IV, 8.

[5] *Entretiens sur la Métaphysique*, V, 12.

Y llegó la Ilustración, el Iluminismo, la Filosofía de las Luces, la *Aufklärung*. Como esos nombres indican, se trataba de mantener todo dentro de determinados límites. La imaginación debía permanecer encerrada. Esa "loca de la casa" no tenía acceso a nada, sino que debía permanecer recluida.

No voy a entrar en el desarrollo de esas concepciones filosóficas que tanta vigencia tuvieron. Voy a narrar de memoria. El libro se titula *Las Veladas de la Quinta o del Castillo* por Mme. de Genlis, cuyas pautas educativas se ajustaban a la ideología de la época. Actuando como educadora fiscaliza la lectura de sus hijos:

— ¿Qué obra leéis?

— Mamá, es *El Príncipe Encantador y la Princesa Graciosa.* ¡Un cuento de hadas!

— ¿Cómo tal lectura puede gustaros?

— Mamá, hice mal pero admito que los cuentos de hadas me gustan.

— ¿Y por qué?

— Porque yo amo lo que es maravilloso, extraordinario: las metamorfosis, los palacios de cristal, de oro y de plata, todo esto me parece lindo.

Y ahora sabemos que "lo feérico es un retorno a un estado de conciencia muy antiguo y la reviviscencia en las partes menos exploradas de nuestro espíritu de sentimientos instintivos".[6] Bettelheim, Propp, Lévi-Strauss nos han instruido sobre eso. Pero entonces todo se desconocía y se ignoraba también la infancia y su modo de pensar y sentir.

Pero en este descrédito de la imaginación, que se teme confunda la razón y acerque a la locura, hay otro factor por tomar en cuenta que trataré de resumir lo más posible. Se denigró la imaginación en cuanto se veía en ella un cómplice del cuerpo. El tema es muy viejo. Especialmente en el Renacimiento, la imaginación es pensada como un *pneuma*, un soplo vital (el alma, el *thymos*, era concebida así). Se acercaba el alma al corazón y no al cerebro. *Phrenes* designaba a los pulmones. Se creía que existían vehículos del alma que pasaban del

[6] E. Jaloeux, *D'Eschyle à Giraudoux*.

padre al hijo. Plotino afirmaba: "el carácter del alma existe antes del cuerpo y si el alma tiene el carácter que ha elegido, y como dice Platón no cambia de demonio, no es aquí que se torna bueno o malo".[7]

En ese momento se comenzó a hablar de un alma imaginativa, como se había hablado de una vegetativa, y la imagen requería un sustrato mitad-cuerpo, mitad-espíritu.

Eso se aproxima al *pneuma* de los estoicos y a esa expresión curiosa: espíritus *animales* o *vitalis* (Bacon), un aura compuesta de llama y de aire. La imaginación se concebía de ese modo, como facultad del alma sensitiva y el espíritu era llamado *oxema*, que significa vehículo. En la *Stanza* VI de H. Benivienvi, se habla de una parte excelsa del alma que se imprime en el corazón humano, y se menciona como vehículo el semen humano: "*Quanto nel seme uman posson sue lime...*" Estas ideas (con forma modificada) las encontramos en Bruno y en Pico de las Mirandola. Se pensó que el éter, la quinta esencia, era la fuente de la vida, escondida en la materia espesa, en las piedras, en los metales. Y la tarea de la alquimia fue buscar su liberación.

Ese cuerpo sutil sede de la imaginación era admitido en las descripciones escatológicas.[8] La imaginación queda así entre los sentidos y el intelecto, entre el cuerpo y el espíritu. Más tarde se producirá el divorcio. Pero la condena del cuerpo alcanzó también a la imaginación. Se vuelve al atomismo antiguo: la imagen era un cuerpo sutil del pensamiento y la imaginación lo era del alma. Y en el *Prefacio* al *Heptaplus*, Pico nos dice que la imaginación es una fuente viva de desarrollos infinitos, de actividad sin límites del espíritu, amplísima cavidad, fuente inagotable. Y Apolonio de Tiana declara que es la imaginación la que ha creado esos dioses y ella es más artista que la imitación, porque la imitación representa lo que ve, la imaginación lo que no ve.

[7] *Enéadas*, III, 4, 5.

[8] *Cfr*. *Purgatorio*, 25 donde Dante señala que las penas del infierno corresponden a un cuerpo aéreo, creado por el alma desprendida de su envoltura carnal. Ficino afirmaba que el alma "teje" ella misma el cuerpo sutil que será el suyo.

Para el racionalismo del siglo XVIII, todo esto son patrañas y la imaginación es la suprema engañadora. Pero una voz muy seria, muy respetada y creadora rectificará esto: Kant.

Una consecuencia de la célebre "revolución copernicana" será la reivindicación de la imaginación como una forma de enlace entre lo sensible, la estética y el entendimiento.

Los empiristas ingleses, de Locke en adelante, habían destacado el valor de la asociación de ideas tal vez, debería decirse de las "imágenes".

A Locke siguieron Berkeley, Hume y Stuart Mill. Pero las leyes que formularon eran a posteriori: semejanza, contigüidad, contraste...

Y Kant busca principios a priori de la posibilidad de la experiencia. "Es necesario que haya algo que haga posible esta reproducción de los fenómenos, sirviendo de principio a priori a una unidad necesaria y sintética de los fenómenos."

Kant acepta lo que él llama la imaginación reproductora.

Como es sabido, la *Crítica de la razón pura* comienza con el estudio de la sensibilidad y de sus formas a priori: el espacio y el tiempo, a los cuales califica de *intuiciones*. Es el material *dado*. Ahí se usa la palabra "estética" no como estudio de la belleza, sino en referencia a la *aisthesis* (la sensación). Pero cuando pasa al plano intelectual no se contenta con reglas empíricas como las que mencionamos antes, sino que entiende que debe haber algo a priori que ordene las representaciones.

"Es necesario entonces que haya alguna cosa que haga posible esta reproducción de fenómenos, sirviendo de principios a priori a una unidad necesaria y sintética de los fenómenos." Es lo que Kant llama *trascendental*. Kant así distingue una imaginación que es espontaneidad, y a la cual llama *productiva* y que se distingue de la *reproductora* cuya síntesis está únicamente sometida a leyes empíricas (las de asociación).

Todo proceso es una unificación que nos dará el objeto no como un dato sino como el producto de una construcción, de una síntesis. La imaginación productora efectúa una síntesis a priori. Y esto nos lleva a la unidad que realiza el *entendimiento*. La imaginación pro-

ductora ocupa un lugar mediador entre la recepción de lo sensible y su ordenación en un concepto. Así aparecen las *categorías* o formas a priori del entendimiento. Y la imaginación es mediadora entre lo puramente recibido y lo puramente elaborado. Es pues un poder de síntesis a priori, por lo cual se le llama *productora*. "Tenemos entonces una imaginación pura, como poder fundamental del alma humana, que sirve a priori de principio de todo conocimiento." También la imaginación productora tiene sus formas a priori y es lo que Kant llama *esquemas*, que deben distinguirse de la *imagen*.

Es esta representación de un procedimiento general de la imaginación para procurar a un concepto su imagen lo que yo llamo "el esquema de ese concepto".

En su *Antropología* se refiere también al tema. Ahí señala los diversos medios por los cuales la imaginación es excitada, pero aquí entra más bien en el campo de lo anormal, dependiendo de excitaciones viciosas de los sentidos.

De cualquier modo la imaginación tan vilipendiada, por diversas razones, como ya vimos, es reivindicada y veremos ahora sus frutos en el romanticismo. Como dice Rousseau en la *Nouvelle Heloïse*, VI, 8:

> El país de las quimeras es, en este mundo, el único digno de ser habitado; y es tal la nada de las cosas humanas, que fuera del Ser existente por sí mismo, no hay nada de bello sino lo que no es.

Ahora se busca un nuevo país, "el único digno de ser habitado: el de las quimeras". Ya en la antigüedad, además de ser un monstruo terrible, híbrido, la quimera era la personificación de la nube tempestuosa, de los fenómenos volcánicos. ¿Qué metamorfosis tuvo lugar? ¿Cómo se mutó el monstruo del que hablaban los griegos por el espacio amado? Quimera puede entenderse en el sentido de la imaginación exaltada, aquella nube semejante a Hera, que fascinó a Ixión, que engendró a Centauro, que dio nombre a una estirpe. El suplicio de Ixión es muy conocido. Atado a una rueda de fuego que giraba sin cesar, fue arrojado a los aires, y la ambrosía, que lo había hecho inmortal, hizo que su tortura fuera eterna.

Así nos acercamos a la encrucijada difícil de la imaginación que se mantiene dentro de un límite de normalidad y eso que llamamos locura. Algo irreal provoca una exaltación sin fin, un arder incesante, donde se muere de no morir.

Y así, siguiendo por el camino de la imaginación, llegamos a sus desbordes. Menciono nombres o más bien casos: Swedenborg, el propio Rousseau, Nerval, el presidente Schreber y tantos otros que nos enfrentan al dilema: ¿genio o locura?

Hemos mencionado a la quimera. ¿Qué mutación semántica tuvo esa expresión? Las mitologías eluden el tema, la explicación de la metamorfosis. Acudamos al psicoanálisis.

Ese monstruo es el enemigo quimérico y sin embargo esencialmente importante que amenaza a toda vida humana; la imaginación perversamente exaltada, el peligro monstruoso que todo hombre lleva secretamente dentro de sí. Con total evidencia: "quimera" e "imaginación perversa" son sinónimos. El hecho de que en ese mito el héroe debe combatir el monstruo quimérico es el más claro símbolo de la deformación psíquica, que pone de relieve de la manera más exacta esta verdad general, de que los enemigos combatidos por los héroes míticos son los "monstruos" que asedian a la psique.[9]

¿Cómo juzgar a Nerval, a Baudelaire, a Hölderlin, a Strinberg, a Van Gogh? ¿Cómo saber qué puertas abrieron? Los sueños vacilantes nos llegan por dos puertas; una está cerrada con cuerno y la otra con marfil. Cuando un sueño nos llega por el marfil bien trabajado no es sino engaño, simple ebriedad de palabras. Aquel que deja pasar el cuerno bien pulido anuncia el éxito al mortal que los ve.[10]

Y Nerval se atrevió a abrir los primeros. Al comienzo de *Aurelia* nos dice:

> El sueño (*rêve*) es una segunda vida. No he podido franquear sin estremecimiento esas puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible. Los primeros instantes del dormir (*sommeil*) son la imagen de la muerte; un embotamiento nebuloso que

[9] P. Diel, *Le Symbolisme dans la Mythologie Grecque*, Payot, París, 1952. Hago la aclaración de que "perverso" está usado aquí en el sentido de "desviado".

[10] *Odisea*, XIX, 560.

apresa nuestro pensamiento y no podemos distinguir el instante preciso en que el *yo*, bajo otra forma, continúa la obra de la existencia. Es un subterráneo vago que se ilumina poco a poco y de donde se desprenden de la sombra y de la noche las pálidas figuras gravemente inmóviles que habitan la morada de los limbos. Después del cuadro se forma una claridad nueva ilumina y hace actuar esas apariencias extrañas; el mundo de los Espíritus se abre para nosotros.

Nerval repite la expresión fáustica cuya traducción había realizado. Y confiesa:

Yo voy a ensayar, a su ejemplo (Swedenborg), transcribir las impresiones de una prolongada enfermedad que ha acontecido enteramente en los misterios de mi espíritu... A veces creía mi fuerza y actividad duplicadas; me parecía saber todo, comprender todo; la imaginación me aportaba delicias infinitas. Recobrando lo que los hombres llaman la razón, ¿habría de lamentar haberlas perdido?

Y cuando Nerval o Swedenborg relatan sus *Memorabilia*, nos llevan a reflexionar en esa profunda y difícil cuestión del y la creación: ¡el recuerdo!... Poner de nuevo sobre el corazón, *Erinnerung*: profundizar en lo íntimo; el *remember*, recuperar una integridad; un *corpus* que puede ser anímico, cuando el poeta Wordsworth se refiere a su infancia temprana y se pregunta: "¿Dónde se ha ido, ese reflejo, esta visión? ¿Dónde están ahora el esplendor y el sueño?"

Todo eso nos lleva a profundizar en la memoria y la imaginación. No son tan distintas. Memoria nuestra que no es directorio, archivo, fichero, donde lo grabado reposa hasta que apretamos una tecla.

Me llevé a los labios una cucharada de té en el cual había echado un trozo de magdalena... un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, del mismo modo que opera el amor llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho: esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé la taza y me vuelvo hacia mi alma.[11]

[11] M. Proust, *Du Côté de chez* Swann,

Ella es la que tiene que dar con la verdad. ¿Pero cómo? Grave incertidumbre ésta, cuando el alma se siente superada por sí misma, cuando ella, la que busca, es justamente el país oscuro por donde ha de buscar, sin que sirva para nada su bagaje. ¿Buscar? No sólo buscar: crear. Se encuentra ante una cosa que todavía no existe y en la que ella sola puede dar realidad y entrarla en el campo de su visión.

En vano trata de reconocer el recuerdo, nacido de un saber y así Proust abandona la primacía de la imagen visual y el pasado le llega por otro camino.

> Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca el olor y el sabor perdura mucho más y recuerdan y aguardan y aguardan y esperan sobre las ruinas de todo y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo.[12]

Existe una conjunción extraña de los sentidos, que no siempre advertimos. Los antiguos hablaban de "sentido común", no en el significado de una manera de pensar responsable y compartida, sino de una afluencia común de las diversas sensaciones.

Es lo que haremos ahora: se llama *sin-estesias*. Y que llamó también "correspondencias".

> Como prolongados ecos que de lejos se confunden
> En una tenebrosa y prolongada unidad
> Vasta como la noche y como la claridad
> Los perfumes, los colores y los sonidos responden.

Pero pienso en la posibilidad de otro tipo de "correspondencias". Correspondencias hacia lo alto en una clara y diáfana unidad.

Paul Valéry confiesa la necesidad de empezar el ascenso desde la oscuridad, desde el germen, pero el movimiento va hacia la forma *élancée*, donde el impulso, el *élan* domina. La voluntad de verdad pugna con la voluntad de realidad. Nunca ha sido más lúcido de la

[12] *Idem*.

no-lucidez, del límite del comprender. "Creo, en cuanto a mí, que la realidad, siempre infinitamente más rica que lo verdadero, comprende sobre todo tema en toda materia, la cantidad de errores, de mitos de cuentos y de creencias pueriles que produce necesariamente el espíritu de los hombre."[13]

Pero todo eso, esa mala hierba, ¿no debería ser quemada en holocausto a Minerva? ¿O acaso podría cultivarse sin cesar de ser mala? ¿Acaso no habla, acaso no canta?

¿No declara Hugo que "toda planta es una lámpara el perfume es de luz? ¿Y Balzac, que todo perfume es una combinación de aire y de luz? ¿No ha llegado el momento de buscar correspondencias por lo alto? ¿No es esa la forma de operar la sublimación del querer, del querer oscuro del crecimiento que se eleva, estalla y quiere volver a ser querer bajo la especie innumerable y ligera de las simientes? Voluntad sombría, voluntad diáfana, unidad profunda vista con la claridad en la cual los perfumes, los colores y los sonidos se responden. Así censuramos al famoso soneto.

¿Todo esto supone una abdicación de la voluntad de lucidez? No lo creo; más bien me parece como si Valéry advirtiera la necesidad de rehacer un camino.

No es posible instalarse de inmediato en la claridad; si debe ser conquistada dura y penosamente. Es la tarea del meditar, el ensayar, el ejercitarse en un cierto orden que es inherente a la vida misma. La naturaleza, la vida, son creadoras de simetrías también. Tienen sus Eupalinos, sus Vitruvios. "Mira como el árbol ciego de miembros divergentes se acrecienta en torno suyo según la simetría. La vida en él calcula, agota una estructura, radia su número por las ramas, sus briznas y cada brizna su hoja, a los puntos mismos marcados en el nacimiento futuro ..."[14]

Y siempre: Gloria del prolongado deseo, Ideas
Todo en mí se exaltaba de ver
La familia de las iridiscentes
Surgir a ese nuevo deber.

[13] P. Valéry, *Dialogue ou Fragments relatifs à Montieur Teste.*
[14] *Idem.*

Ficciones de la forma

● GABRIEL WEISZ

Este texto representa apenas un apunte dentro de las reflexiones sobre el imaginario. Tal vez podemos concebir un modesto dispositivo conceptual que se acomode en otra obra todavía no escrita y en un estado de franca virtualidad. Este apunte es un organismo abierto por donde deambulan un par de ideas. Casi puedo afirmar que el lenguaje conceptual quiere emular al organismo intelectual igualmente abierto de la imaginación; por lo menos, ese aspecto imponderable que percibimos cuando una serie de ideas se encadenan y dan como resultado un producto, objeto o cosa, me refiero a un lugar en el cual ocurren una serie de asociaciones libres o un dispositivo potencial que pudiera producirlas.

Me planteo en este escrito ciertas modificaciones de la configuración imaginativa en algunos espacios del conocimiento. De una manera más puntual vamos a considerar los ámbitos matemático, literario y mágico con objeto de construir o sugerir una de las tantas narrativas posibles en torno a la construcción imaginaria.

Entre algunas reflexiones filosóficas, Bacon opuso la fantasía a la memoria. Otra descripción toma a la fantasía como un entendimiento susceptible de ensambles monstruosos, como las quimeras o los centauros. Una postura distinta argumenta que la imaginación define la facultad de combinar imágenes que imitan hechos de la naturaleza, pero que no representa cosas reales, así como tampoco existentes. (*Cfr.* Lalande, 1996, *ad. loc.*)

Más allá de estos planteamientos introductores me gustaría vincular un constructo de la fantasía como sinónimo de la irregularidad e inexactitud con el famoso teorema de Gödel. En este teorema se de-

muestra que en sistemas como el aritmético o algebraico existen enunciados matemáticos verdaderos que no pueden derivarse de los elementos fijos de los axiomas.

Uno de los comentarios formulados por Derrida sobre *El origen de la geometría* comienza por anunciar que según Husserl el sistema de axiomas "que gobiernan la multiplicidad, [hacen] que toda proposición sea determinable ya sea como consecuencia analítica o contradicción analítica" (Derrida, 1978, p. 53). Sin embargo, como bien señala Derrida, poco después Gödel descubrió las proposiciones indeterminables. Considero que este descubrimiento se asocia muy de cerca con la inexactitud e irregularidad asignadas a la fantasía; rasgos que también demuestran que, sin importar la exactitud o regularidad de un sistema, resta una información faltante que es la causa de la indeterminación. De acuerdo con Derrida "es en el movimiento que enriquece el sentido donde se retiene una referencia sedimentaria del sentido antecedente al fondo de un nuevo sentido que no puede dispensar" (*op. cit.*, p. 53). De manera que lo indeterminable retiene "el sentido del origen por un *telos* decisivo, marcador de su rompimiento" (*idem*).

Me pregunto, sin por el momento estar en condiciones de responder, cómo se vería afectada la introducción a *El origen de la geometría* si se hubieran incluido los fractales. Alrededor de 1980, Mandelbrot descubre la geometría fractal. La fractalidad acontece como consecuencia de operaciones matemáticas poco sofisticadas capaces de producir formas geométricas de gran complejidad. Con una mayor resolución (definición) de los bordes de una figura se obtiene mayor complejidad. Presenciamos una definición inédita del rompimiento.

Los fractales se caracterizan por generar detalles infinitos, muestran el caos y desorden de una geometría fragmentada. Lejos de los criterios plásticos a los que se sujetaba la geometría euclidiana para representar a la naturaleza, la fractalidad parece responder a la estructura que subyace a la formación de las montañas, las nubes o los pulmones y el sistema nervioso entre los animales. Tal vez, la idea más sugerente es aquella que nos indica la presencia de fractales en situaciones violentas, donde intervienen fuerzas turbulentas que

deben plegarse (*Cfr.* Clifford, 1992). La imaginación y la fantasía también parecen provenir de situaciones violentas que atentan contra la realidad y luego son expresadas por la fractalidad poética, plástica o musical.

Las proposiciones que erigen el edificio axiomático del racionalismo a ultranza fueron cuestionados a principios de este siglo por la escritura automática. Aquí nos enlazamos con el trabajo de Gödel que versa sobre la imposibilidad de demostrar algunas proposiciones dentro de un determinado sistema. La escritura automática se coloca fuera de las proposiciones inherentes a la literatura convencional para abrir el sistema discursivo al universo onírico. Breton (1992, pp. 331-332) suministra algunas instrucciones para tener acceso a esa escritura.

> Hagan abstracción del genio, del talento y de lo que pertenece a los demás. Reconozcan que la literatura es uno de los caminos más tristes. Escriban rápido sin un sujeto preconcebido, con suficiente celeridad para no retener [ideas] o entrar en la tentación de releerse.

El sistema racional que alberga el consciente es detenido para favorecer al discurso onírico.

Desde la perspectiva godeliana, disponemos una fórmula aritmética *G* que hace referencia a un discurso metamatemático "La fórmula *G* no es demostrable". Gödel introduce una dimensión paradójica al agregar que *G* es demostrable (Nagel y Newman, 1981, p. 106). Todo depende de dónde nos ubiquemos en el plano de significación, si dentro o fuera del sistema. Análogamente, la escritura automática opera como metadiscurso de la literatura convencional creando su indeterminación. La escritura automática recurre al proceso accidental para obtener la forma creativa del discurso. En este punto coincide con el juego del caos; en el juego se elige el anverso o el reverso de una moneda que lanzamos. Hay reglas que se atribuyen al anverso y al reverso. Para el anverso es necesario avanzar un centímetro al norte mientras que para el reverso el movimiento es de un 25% al centro. Los puntos que registramos en el papel adquieren definición a medida que el juego progresa. Este sistema de anotación termina en la conformación de un fractal (*Cfr.* Gleick, 1988).

Acto seguido, retenemos la idea del juego caótico para atribuirlo a la figura mítica de Coyote.

En la sociedad de los navajos, Coyote encarna la travesura, pero sus maniobras pueden proporcionar sabiduría a los iniciados. Ante un conocimiento cerrado y ordenado, Coyote introduce un saludable juego caótico y absurdo, aunque también puede ser destructivo y malévolo.

El relato de Tejón es ilustrativo del proceso. Coyote persuade a Tejón para que escale una montaña, mientras aprovecha para seducir a la mujer de su víctima. Al mismo tiempo esto induce a Tejón, que es la encarnación del mundo psíquico de un ser en desarrollo, para que tenga acceso a un nivel más avanzado de conocimiento.

En otro relato Coyote descubre su interioridad. Coyote debe atravesar varios aros; en el último se desprende de su piel. Según Natani tso, un chamán navajo, es por ello que durante las ceremonias curativas el paciente viste un manto blanco, del cual se despoja al pasar por el último aro. Esta ceremonia está destinada al tratamiento de personas que han dañado o herido sus cuerpos (*Cfr.* Sandner, 1991). Coyote parece no tener otra función más que la de causar daño o problemas; sin embargo es mediante su intervención que la gente obtiene una sabiduría subjetiva y el principio del proceso curativo.

Por las características que hemos anotado, observamos en este tipo de construcciones imaginarias la articulación simbólica del cuerpo. Misma que sirve en la maduración de la persona y en un conocimiento mágico del cuerpo. El juego caótico de Coyote esboza una configuración psíquica y un cuerpo simbólico que componen un aprendizaje mediante una serie de acontecimientos violentos. Coyote es aquella información faltante para complementar el esquema síquico y físico de las personas. Coyote es la fuente de un nuevo sentido y al mismo tiempo es la entelequia del rompimiento. Provoca la de-sedimentación de procesos que buscan arraigarse en una estabilidad permanente.

Alcanzamos a distinguir cómo las infraestructuras y superestructuras del fenómeno imaginario desencadenan una serie de consecuencias tectónicas de la forma. Los movimientos a los que están

sometidos los sedimentos producen los plegamientos y levantamientos que resultan en nuevas posibilidades de la hechura.

La superestructura de una escritura automática, o bien, aquello que se monta sobre una escritura sedimentada propicia la turbulencia necesaria para la reinvención del ámbito mental. La turbulencia matemática, presente en el teorema godeliano y la fractalidad, deja atrás el tranquilo mundo de las formas estables tanto desde la perspectiva de las proposiciones determinables como desde la geometría de límites tolerados, para explorar una topología diseminada —sin límites regulares— propia de la fractalidad.

En la imaginación mítica la indeterminación y los juegos caóticos parecen configurar a los cuerpos imaginarios, los cuales deben cruzar por estos procesos hacia el rumbo de la adquisición del conocimiento. Coyote saca a las personas de sus límites psíquicos y también experimenta en su propio cuerpo estos cambios en la estructura mágica del ser.

Todo lo que hemos consignado en este breve escrito se orienta a delinear distintos aspectos que contribuyen a mostrar la dimensión poética de la forma. Asimismo, presentamos una poética de sus funciones. Es en la fantasía donde observamos una reproducción de imágenes fuera de los límites impuestos por la "realidad"; tal vez es necesario cuestionar esos límites y pensar en la indeterminación y la fractalidad de las formas que aglutinan esa realidad. Para redondear nuestra narrativa de la construcción imaginaria, decimos que ésta produce una detonación en la materialidad de la realidad. Así nos percatamos de la fractalidad misma que integra la realidad.

Bibliografía

BRETON, André, "Dictionnaire abrégé du surréalisme", *Oeuvres complètes*, vol. II, Gallimard, París, 1992.

CLIFFORD, Pickover, *Mazes for the Mind: Computers and the Unexpected*, St. Martin's Press, New York.

DERRIDA, Jacques, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, trad. John Leavey, Nicolas Hays, (Boulder, Colorado), 1978.

GLEICK, James, *Chaos: Making a New Science*, Viking, New York, 1988.

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Presses Universitaires de France, París, 1996.

NAGEL, Ernest, y James Newman, *El teorema de Gödel*, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México, 1981.

SANDNER, Donald, *Navaho Symbols of Healing: A Jungian Exploration of Ritual, Image, and Medicine*, Healing Arts Press, Rochester, 1991.

Espacios imaginarios y desarrollo histórico

● ALEJANDRO TOMASINI

1. Cuando en filosofía pensamos en el espacio, en general pensamos o bien en el espacio físico o bien en el espacio perceptual o bien en los diversos espacios de las matemáticas. Rara vez empleamos la palabra "espacio" en relación con la imaginación. Esto no es mera casualidad. En verdad, lo primero que se nos ocurre cuando oímos la expresión "espacios imaginarios" es que de lo que se quiere hablar es de espacios no reales. Es justamente para resaltar su carácter de irreal que estaríamos empleando el adjetivo "imaginario". Pero aquí de inmediato nos asalta la duda: ¿para qué querría alguien ocuparse seriamente de la irrealidad, del no ser? Es de suponerse que, después de todo, no fue en vano que, hace ya casi un siglo, Bertrand Russell nos despertara bruscamente de nuestros dogmáticos sueños meinongianos. ¿Para qué entonces hablar de espacios no reales?

2. Se puede reforzar lo que acabamos de decir si recordamos que, desde Einstein, la noción de espacio quedó indisoluble y definitivamente ligada a la de tiempo. De ahí que lo pueda predicarse del primero tendría que poder aplicarse por igual al segundo. Por lo tanto, si podemos hablar con sentido de espacios imaginarios, deberemos también poder hablar legítimamente de tiempos imaginarios. Pero ¿qué podría significar la expresión "tiempos imaginarios"? Desde luego, tiempo no real, no vivido, no contabilizado. Pero ¿hay acaso otro? Tal vez se podría dotar de sentido a la expresión "tiempo imaginario", pero ello sólo en contextos muy especiales, como por ejemplo el de la novela. En todo caso, queda claro que no estaríamos entonces hablando del tiempo en sentido estricto, de experiencias

reales, sino únicamente de descripciones secuenciadas en concordancia con los "tiempos" de los verbos. En otras palabras, la expresión "tiempos imaginarios" podría servir para que, por así decirlo, nos sustrajéramos del mundo real. Eso no implica que personajes de ficción, que viven en tiempos imaginarios, no incidan de hecho en nuestras vidas y que, en esa medida, el tiempo imaginario no afecte al tiempo real, se toque con él. Ciertamente, las vidas de la Marquesa de Merteuil o de Ana Karenina pueden afectar seriamente la vida de una persona. Pero es evidente que, si lo hacen, lo harán sólo indirectamente. Algo similar sucede, como intentaré hacer ver, con los "espacios imaginarios".

3. Una primera objeción que podría elevarse en contra de lo que he dicho es que es un error de mi parte negar que haya (en el sentido fuerte del cuantificador existencial) espacios imaginarios. Por ejemplo, en matemáticas hay espacios de *n* dimensiones, siendo *n* un número inductivo cualquiera, y un número infinito de ellos es imaginario, en el sentido de que no serían útiles en física, por ejemplo. Empero, está claro que afirmar eso sería estar jugando con los significados de las palabras. En matemáticas, la palabra "imaginario" es un término técnico, en tanto que la expresión coloquial "espacio imaginario" es más bien una metáfora. Intentemos aclarar esto rápidamente.

Consideremos la noción de número imaginario. ¿Por qué se les llama "imaginarios" a los números imaginarios? Como se sabe, hay ciertas ecuaciones que, aunque planteadas en el contexto de los números reales, no pueden resolverse en él. Sí tienen solución, sólo que ésta se encuentra en una estructura numérica ampliada, a saber, la de los números complejos. Por ejemplo, la ecuación $x^2 + 1 = 0$ sólo se resuelve si $x = \sqrt{-1}$. "$\sqrt{-1}$", esto es, i, es un número imaginario. Generalizando, todo múltiplo real r de i es un número imaginario. O sea, $r \cdot \sqrt{-1}$ es un número imaginario. Nótese que, desde el punto de vista de la aritmética, por ejemplo, un número como $\sqrt{-1}$ más que imaginario es inimaginable, puesto que en dicho marco la idea de un número, positivo o negativo, que multiplicado por sí mismo dé como resultado un número negativo no tiene sentido. Sin

embargo, esto no tiene nada de alarmante: lo que sucede es que el simbolismo matemático se expande, lo cual exige la introducción de nuevas definiciones y estipulaciones. Cambios así, sin embargo, distan mucho de ser meros juegos simbólicos: ecuaciones antes insolubles reciben posteriormente una solución y con ello se abren las puertas para nuevas aplicaciones de resultados matemáticos, esto es, para extender el campo de aplicación de las matemáticas. Tanto en física como en economía, por ejemplo, el uso de los números imaginarios ha demostrado ser particularmente útil.

De lo anterior se sigue que lo imaginario matemático no se identifica con la referencia de la expresión metafórica, independientemente de que se hable de espacios o de números. Lo imaginario matemático es tan "real" como lo no imaginario. No es éste, sin embargo, el caso que realmente nos importa, que es el de lo imaginario no matemático, esto es, el que se contrapone a lo real no matemático. Es de lo imaginario no matemático que queremos hablar, del cual debemos ahora pasar a ocuparnos.

4. Dije más arriba que, en cuanto expresión del lenguaje común, "espacio imaginario" es ante todo una metáfora. Lo que esto parece implicar, por consiguiente, es que dicha expresión no tiene un sentido fijo y unívoco. En otras palabras, a qué se aluda, de qué se pretenda hablar cuando se hable ***simpliciter*** de "espacios imaginarios" es algo de lo que no tengo la más remota idea. Pero, si no estoy en un craso error, ello no se debe a una penosa incapacidad de mi parte, sino que lo mismo exactamente sucedería con todo hablante normal. Desde luego que la expresión puede en principio ser útil y, por ende, adquirir un sentido preciso, pero qué significado tenga dependerá del contexto de uso en el que se le ubique y de las estipulaciones lingüísticas que en concordancia con ello se introduzcan. En consecuencia, la expresión "espacio imaginario" tendrá significados un tanto diferentes en cada caso. La expresión, por su carácter metafórico, es de múltiples aplicaciones. Alternativamente, podríamos quizá decir de ella que es ***potencialmente*** significativa. El reconocimiento de este detalle, por otra parte, está conectado con un punto que rápidamente quisiera considerar.

5. He venido usando el adjetivo "imaginario" para aludir a lo no real y, por consiguiente, a lo meramente *posible*. Pero entonces y a reserva de especificarlo, un espacio imaginario no es otra cosa que un universo no actualizado de estados de cosas, de situaciones *posibles*. Hablar de posibilidad es hablar de lógica modal. Ahora bien, todos conocemos las objeciones de Quine a la lógica modal y, en especial, a la cuantificación en ella. No entraré, pues, en los detalles de su bien conocida crítica. No obstante, podemos dejar de lado las cuestiones de lógica y ontología y recurrir al simbolismo únicamente, pues ello facilitará la exposición de ciertas dudas. Lo que quiero decir es que las intuiciones que tengamos respecto de lo posible deben poder ser formalizables. Si entendemos por "espacio imaginario" un mundo posible y por "mundo posible" un sistema coherente de oraciones o fórmulas bien formadas todavía no interpretadas o integradas a un lenguaje real, de la índole que sea, podremos decir de lo posible dos cosas: o que no necesariamente es real o algo mucho más fuerte, a saber, que necesariamente no es real. Preguntémonos entonces: ¿son los espacios posibles necesariamente irreales o tan sólo no necesariamente reales? Así planteada, naturalmente, la pregunta no significa gran cosa. Empero, si especificamos nuestro contexto de aplicación quizá sí podamos generar un interrogante interesante y ofrecer alguna respuesta sensata. Eso es lo que ahora pasaremos a hacer.

6. Nuestro contexto será el de la filosofía. Es en ella o en relación con ella que hablaremos de "espacios imaginarios". Esto, sin embargo, es todavía demasiado vago, ya que el espectro temático de la filosofía es sumamente amplio. Necesitamos, por lo tanto, acotar mejor nuestra área de investigación. Sea ésta la filosofía política y la filosofía de la historia. Es, pues, en relación con ellas que hablaremos de "espacios imaginarios". Previamente, sin embargo, será indispensable hacer ciertas aclaraciones.

Dos son los temas en relación con los cuales quisiera decir algunas palabras: la función de las leyes en la historia y el papel de las grandes ideologías o concepciones políticas. El laboratorio para nuestra especulación lo será el siglo que fenece, el siglo XX, siglo fértil en acontecimientos horrendos y que invita, por no decir obliga,

a la meditación. Ahora bien, obsérvese, en primer lugar, que hay una curiosa tendencia, al hablar de lo potencial o lo posible en relación con la historia y la política, a considerarlo simplemente como lo que puede *llegar a ser*. Se nos olvida, por lo tanto, que también lo pasado es posible. Y lo que deseo sostener es, precisamente, que es en lo posible pasado de este siglo que debemos fijarnos si queremos aprender algo en relación con lo imaginario histórico y político y, sobre todo, con lo posible futuro. ¿Qué podemos decir, en unas cuantas líneas, al respecto?

Partamos de una constatación: es un hecho que en el siglo XX proliferaron los esfuerzos por acelerar o por modificar el decurso "normal" del desarrollo social, recurriendo para ello a grandes construcciones ideológicas y teóricas. Propongo denominar a dichas construcciones "espacios imaginarios en política". Ejemplos paradigmáticos de espacios imaginarios sociales y políticos son el socialismo soviético y el nacional-socialismo alemán. ¿Por qué nos referimos a dichas propuestas, de reconstrucción o modificación social radical, como "espacios imaginarios"? En primer lugar, porque son fallidas y lo fallido se contrapone a lo real. Se trata, por lo tanto, de espejismos políticos, de construcciones utópicas, en el sentido más estricto del término. Esto basta para justificar la aplicación del adjetivo "imaginario". Pero pasemos ahora a lo más difícil, esto es, al diagnóstico: dichas propuestas son "imaginarias" o "utópicas" porque, de alguna compleja manera, parecen contraponerse a o chocar con las leyes "naturales" del desarrollo social, al que de alguna manera tratan de violentar, encauzar o controlar. De ahí que nuestro problema pueda ser planteado de este modo: el fracaso de las grandes concepciones ideológicas del siglo XX ¿era necesario, es decir, inevitable, o nada más contingente? Representando el problema en forma proposicional simple, si p es una proposición ideológica fundamental:

$$¿\sim \Box \Diamond p \vee \Box \sim \Diamond p?$$

O quizá mejor y más simplemente:

$$¿\Diamond \sim p \vee \Box \sim p?$$

Dicho en forma coloquial y suponiendo una mente omnisciente, si hubiera ella dispuesto de todos los datos relevantes, ¿habría ella podido predecir a priori el fracaso de dichas propuestas o habría ella admitido que su futuro era incierto y que hubieran podido triunfar? Siguiendo con nuestros ejemplos ¿tenían el nacional-socialismo alemán y el socialismo soviético que fallar o hubieran podido vencer y perpetuarse?

7. Desde luego que no vamos a responder en forma tajante y dogmática a preguntas como las recién planteadas. Pero sí podemos pronunciarnos y esbozar al respecto algunos pensamientos en torno al interrogante al que apuntan. A mí me parece que lo que la historia del siglo en forma aterradora enseña es que toda propuesta de remodelación social radical, todo espacio político imaginario que se pretenda implantar o materializar, *tiene* que culminar en un gran fracaso ($\Box \sim p$) y ello tiene que ser así porque el ideal que incorpora *se contrapone* al desarrollo "natural" de las sociedades. ¿Cuál es ese "modo natural" que tienen las sociedades de desarrollarse? El que emana del modo de producción prevaleciente y va de acuerdo con él. El siglo XX, me parece, es el testimonio vivo y espeluznante del arrollador triunfo del modo de producción capitalista. Por ello, independientemente del disfraz ideológico en que venga envuelto, en la medida en que se pretenda constituirlo en una realidad social e histórica nueva, todo "espacio político" *imaginario* tendrá que conducir, tarde o temprano, al fracaso y a la destrucción. En otras palabras, el sistema político o el modo de vida que "momentáneamente" brota de un espacio político imaginario, de una construcción política aparentemente no utópica, tendrá que re-adaptarse, "naturalizarse", podríamos decir, o será aniquilado, violentamente como en el caso alemán o por inmensas contradicciones internas, como en el caso soviético. Con base en los hechos, cada vez más se nos aparece la historia como regida internamente por leyes inexorables de desarrollo.

8. ¿Significa o implica lo que he dicho que las grandes utopías de remodelación social no sirven para nada? Además ¿no es acaso un

hecho que, aunque fuera por poco tiempo, algunas de ellas cobraron realidad y no basta ello para justificar nuevos intentos de acción política fundada en pensamientos políticos imaginarios? Para empezar, recordemos algo obvio, a saber, que el tiempo social e histórico no es el tiempo de los individuos, es decir, las etapas de la evolución de una sociedad no se miden como las fases de desarrollo de una persona. Setenta años representan muy poco históricamente hablando, aunque represente la vida de dos generaciones completas. Setenta años de socialismo soviético, por lo tanto, no son una prueba de que las utopías puedan triunfar, de que los espacios políticos imaginarios que inspiraron a algunos intrépidos hombres pudieran efectivamente dejar de ser imaginarios para convertirse en realidades. Eso, empero, no les quita valor a las utopías políticas, o por lo menos no del todo. En mi opinión, el valor final de las utopías políticas grandiosas sólo se puede medir cuando, después de la tormenta que generaron, las sociedades afectadas se reintegren al *modus vivendi* "normal" y se esté en posición de apreciar si, gracias a ellas, se produjo progreso o más bien retroceso histórico. Por ello, es sólo ahora que podremos empezar a evaluar con objetividad el valor de, digamos, la utopía leninista-estalinista.

Claro está, supongo que no se me adscribirá la idea de que *toda* gran concepción política es automáticamente utópica, que todo proyecto político grandioso de transformación social conforma un mero "espacio imaginario" o resulta de él. Un ejemplo de gran construcción política no utópica es la ideología de la Revolución Francesa. Empero, esto tiene su explicación. De hecho, el estallido revolucionario se produjo cuando Francia ya no era feudal, sino capitalista, burguesa. En realidad, la convulsión social se efectuó cuando la máquina de vapor ya había desplazado a los antiguos procesos de producción y de reparto de mercancías. De ahí que el programa político de los Robespierre y los Saint-Just se erigiera sobre las sólidas bases de un nuevo modo de producción. En cambio, la epopeya napoleónica me parece en alguna medida ser la expresión más bien de un espacio imaginario. En todo caso, creo que puede plausiblemente defenderse la tesis de que las grandes ideologías, utopías o espacios imaginarios de nuestro siglo fueron eso: esfuerzos por

implantar formas de gobierno concebidas en abstracto, con total independencia de los dictados de los modos de producción. Lo que debemos aceptar es que nada puede violentar a un modo de producción dado (o al modo de producción imperante), salvo otro. Éstos se modifican, por así decirlo, desde dentro. Es ésta, creo yo, la amarga lección que nos estaría deparando el examen filosófico de los espacios imaginarios de la historia política de nuestros tiempos.

La evocación de una sopa azteca y un maniquí: ensayo sobre la imaginación histórica

● JEROEN GEURTS

Hay historiadores que se preguntan: ¿cómo brincamos desde el pantano de un pasado ya no presente a una historia coherente de este pasado? El historiador holandés Johan Huizinga, una vez en otoño, se encontraba en un puente sobre el canal 'Schuitendiep' en Groninga y estaba allí nada más, mirando el agua de un color profundamente oscuro... Éste evocó en su mente algunas pinturas flamencas famosas, las cuales causaron que empezara a reflexionar sobre "la necesidad de entender mejor el arte de los hermanos van Eyck y sus seguidores, y de ponerlo para ello en conexión con la vida de su tiempo". De repente se le ocurrió la idea de escribir un libro sobre el "otoño de la Edad Media". Y exactamente aquí entramos de lleno en mi asunto: ¿cómo llegamos a una idea sobre cómo escribir o describir lo que ya no existe? ¿Qué tipo de magia necesitamos emplear para llegar al salto maravilloso que logró Huizinga?

Un medio siglo después, en la misma ciudad de Groninga, su 'colega' Frank Ankersmit se dedicó por completo al problema de la imaginación histórica. Ankersmit, filósofo de la historia, intentó elaborar algunas vías para llegar al conocimiento de dicho salto mágico. Según él, los pequeños detalles del pasado podrían evocar una imagen histórica. Las cosas que más nos gustan son los colores, los olores del pasado, y por ejemplo, en las *microstorie* de ciertos historiadores italianos encontramos un amor por lo insignificante, como sería el olor del queso pudriéndose; y en novelas históricas nos encontramos con apestosos mercados de pescado. Hay una cierta magia en la historia: cosas que no podemos explicar, que parecen

irracionales, oscuras, pero que dan al producto final representado por un libro histórico profundidad y calor, y que hacen que la lectura de cierto libro valga la pena.

¡Qué lástima que el filosófo Collingwood intentara matar la magia del pasado! El propuso que un historiador tiene la tarea de explicar todo lo que encuentra en el pasado y negó que este pasado pudiera ser vago. Para Collingwood todo el actuar del actor histórico es intencional. Así que si ahora sabemos cómo hacer las cosas en un contexto histórico dado, eso significa para él que el actor del pasado también lo sabía. *Ergo*: escribir un libro sobre historia no es nada más que "re-crear" dicho actuar intencional. Ahora nuestro conocimiento es mayor, y hemos dejado de pensar que todas las actuaciones humanas son intencionales. Re-crear el pasado ya no nos sirve y tenemos que buscar otra explicación de cómo hacer nuestro salto mágico desde el pasado pantanoso hasta el libro legible. El barón von Münchhausen podía caer en un pantano y jalándose sus propios cabellos, salir de éste. Desafortunadamente esto es algo que nosotros no podemos hacer.

Hacer una historia es un proceso de selección del material del pantano histórico, es decidir que esto y lo otro es 'importante', 'significativo', 'probable'; o bien que vale la pena mencionarlo. Los historiadores somos simultáneamente judiciales, fiscales y jueces; y algo así ya pensaba Carlo Ginzburg, quien dedicó un libro a esta sugerencia. Si observamos que hay tantas películas norteamericanas en Cablevisión sobre jurados, procesos y fiscales corruptos, en mi opinión hay algo de verdad en lo que Ginzburg pensaba. Cada día de nuestras investigaciones estamos juzgando la importancia y lo insignificante de las huellas del pasado. Después de juzgar estas huellas las organizamos en un cierto orden que también nos parece significativo y nos decimos: "así pasaron las cosas en esta época y por eso 'presentamos', 'representamos' e 'interpretamos' el pasado como hacemos en nuestro libro; ¿cuál pantano?... no, no, no, ¡todo está claro!" El pasado fue arrestado, posteriormente encontrado culpable, juzgado y condenado a muerte.

Hay muchos obstáculos para que el historiador juzgue documentos del pasado. Siempre son manipulados por el autor histórico y

dicen lo que el autor quiso que dijeran, en lugar de ser una representación de acontecimientos reales. Las transcripciones de los procesos de la Inquisición, por ejemplo, son tan censuradas que aunque la acusada (o acusado) afirmara que nunca hizo brujería y que además no sabía nada del oficio de una bruja (o un brujo), era considerada (-do) culpable de dicho acto. Así ordenaba el inquisidor al escriba, quien tenía que asentar un "sí"; aunque Jeanne d'Arc en la ópera de Arthur Honegger claramente respondió: "no". En otras palabras, las fuentes no dicen lo que parecen que dicen.

Entonces no podemos 're-crear' el pasado y afirmar que así fue 'de verdad'. ¿Cuál, entonces, será el oficio del historiador? ¿Es un poeta, o escribe literatura; o en general practica una clase de arte? Creo que si, que el historiador es un artista, que no está re-creando sino creando. Especialmente un historiador que tiene un buen estilo literario es más creador que recreador. Los obstáculos para interpretar una fuente dejan al buen historiador una cierta libertad artística, la cual puede llenar con su imaginación. Como Ankersmit dice: "el historiador muestra algo del pasado por medio de una cosa que no pertenece a este pasado mismo"; "es como un vendedor de ropa que en su vitrina muestra su mercancía a través de un maniquí, el cual no pertenece a la ropa, sino que es un medio para mostrarla".

Con Ankersmit ya vemos el uso de metáforas. Un historiador que realmente tiene oficio puede desplegar un idioma muy rico en imágenes y metáforas. No se trata solamente de la descripción de un ambiente en el pasado a través de colores, sino de una metáfora bien elegida que esclarece al lector cómo el historiador comprendió, sintió y olió el pasado. Una metáfora como la utilizada por Ankersmit con el vendedor de ropa y su maniquí —que es un ejemplo de la vida diaria— tiene el poder de evocar también imágenes en la mente del lector. En este punto, éste se puede imaginar un día de la semana pasada, en que andaba con su esposa en el centro comercial Galerías para ver la nueva moda; y cómo le gustó ese vestido morado que era claramente visible, y por eso lo recordó.

Digamos que en el caso del historiador completo, el que es al mismo tiempo judicial, fiscal, juez, artista (¡y yo no pretendo ser considerado como tal!), su ropa es el material bien seleccionado del

pasado y su maniquí es el producto final; o sea: su libro. El libro nunca va a pertenecer al pasado descrito, pero sí empieza en el mismo día de su publicación a pertenecer a una historia futura. Un libro podría hacer historia, pero depende del nivel evocativo la fuerza imaginativa que el libro tendrá. ¿Qué podría significar todo lo que mencioné para el tema del 'espacio imaginario'?

El historiador puede celebrar su salto mágico desde el pasado que es incoherente-en-sí-mismo, y en el que utiliza metáforas sorprendentes, porque como ya lo dice la palabra 'metáfora': transporta algo a otro lugar. Aquí tenemos tres espacios imaginarios (¿o quizá más?). Primero tenemos lo que llamé el pantano del pasado, todavía incoherente pero lleno de imágenes flotantes como una sopa azteca. En segundo lugar vimos al historiador quien, con su instrumento de la metáfora y su nariz de judicial, transpone a un texto fijo algo que le gustaba y significaba mucho; su imaginación fue evocada por la sopa azteca, y podemos concebir su mente como una librería de donde vienen las imágenes y de donde serán redistribuidas a colegas, amigos, lectores. Y en tercer lugar tenemos al lector mismo, quien con su propia imaginación se conecta con la lectura, también por medio de la evocación, ya que el historiador le dio nuevas imágenes del pasado que aún le recuerdan su presente cotidiano. Tenemos tres espacios imaginarios que están interconectados a través de una comunicación, que es la evocación.

Todo eso me da por conclusión que lo imaginario no es una recreación del pasado, la cual nos convertiría en payasos porque ¿quién quiere transformarse literalmente en un Carlos Quinto con toda su vida dura, su anemia, sus granos, guerras y decepciones? No, el gusto del oficio del historiador, finalmente, tiene un carácter artístico por medio del encantamiento de la evocación de las imágenes pasadas, y por medio de crear una nueva evocación con la ayuda de la dicha librería de imágenes que se ubica en la mente. No quiero discutir el concepto de la mente en un sentido físico o filosófico. Ya sé que, entre otros, Daniel Dennett hizo pedazos el concepto cartesiano de la mente, en donde ésta es más o menos como una cómoda con sus cajones llenos de ideas; o como un sentido interior que proyecta las experiencias en una sola pantalla mental: el 'teatro carte-

siano'. Por el momento me sirve lo arriba descrito para que ustedes vean cómo lo imaginario puede ayudar al historiador más de lo que lo harían un cientificismo o un positivismo únicamente judiciales que sólo matarían a la narración. Esta narración como espacio imaginario, lleno de imágenes sorprendentes (metáforas, colores y olores), es la única cosa que justifica el oficio de historiador, ya que tiene el poder de hacer historia.

Alguna literatura

- Ankersmit, F.R., *De navel van de geschiedenis. Over interpretatie, representatie en historische realiteit*, Groninga, 1990 [El ombligo de la historia. Sobre interpretación, representación y realidad histórica]. No hay ninguna traducción, lo que es una verdadera lástima, porque el libro es excelente y trata con mucha visión y de una manera poderosa lo más significativo de la filosofía de la historia y de la historiografía.

- Collingwood, R.G., *The Idea of History*, Oxford, 1970. Hay una versión española del FCE (1996): *Idea de la historia*. Esta traducción del título me parece una equivocación. Mejor sería: "La idea de historia", con lo cual cambiaría el énfasis.

- Dennett, D., *Consciousness Explained*, Boston, 1991 [La conciencia explicada].

- Ginzburg, C., *Il Formaggio e i Vermi*, Turino, 1976 [El queso y los gusanos]. Leí una traducción holandesa.

- Ginzburg, C., *Omweg als methode*, Nijmegen, 1988 [El rodeo como método].

- Huizinga, J., *Verzamelde Werken*, Haarlem, 1948 [Obras Recogidas]. Edición agotada. Todavía falta mucho con respecto a la traducción al español. Hasta ahora hay una colección de ensayos del

FCE, el *Homo Ludens* y el *Otoño de la Edad Media* (*Herfsttij der Middeleeuwen*, que sería literalmente: *La Marea del Otoño de la Edad Media*, pero 'otoño' ya tiene el sentido de un movimiento 'regresivo' del clima y del año).

Por lo demás se recomienda la vida diaria en una ciudad muy grande, como es la ciudad de México.

Humor revolucionario en México (1908-1923) ...Un espacio imaginario

● BORIS BERENZON GORN

Ante la presencia real de la muerte física y la desaparición de las cosmovisiones que significó el paso del antiguo régimen a la Revolución mexicana, la sociedad encontró en el humor la intersección y articulación del imaginario y lo simbólico, que representaban la vía regia de la crítica social, plasmada en historietas, teatro de carpa, caricaturas y un sinfín de espacios, que clarifican el delicado puente del real a lo imaginario.

El campo de lo imaginario está constituido por el conjunto de representaciones que desbordan el límite trazado por los testimonios de la experiencia y los encadenamientos deductivos que éstos autorizan. Lo que significa que cada *cultura*, y por tanto cada sociedad e incluso cada nivel de una sociedad compleja, tiene su imaginario. En otras palabras, el límite entre lo real y lo imaginario se manifiesta variable, mientras que el territorio que atraviesa sigue siendo, por el contrario, siempre y por doquier, idéntico, pues no es otro que todo el campo de la experiencia humana, desde lo más colectivamente social a lo más íntimamente personal; la curiosidad de los horizontes excesivamente alejados del espacio y del tiempo, tierras incognoscibles, orígenes de los hombres y de las *naciones*; la angustia inspirada por las inquietantes incógnitas del porvenir y el presente; la conciencia del *cuerpo* vivido, la atención prestada a los movimientos involuntarios del alma, a los sueños, por ejemplo; la interrogación sobre la *muerte*; los armónicos del deseo y la represión; la coacción social, generadora de escenificaciones de evasión o de rechazo, lo mismo por el relato utópico escuchado o leído y por la *imagen* que por el

juego y las artes de la fiesta y del espectáculo. De donde se sigue que, si queremos, a través de todos estos temas, conocer lo imaginario de las sociedades alejadas de nosotros en el tiempo o en el espacio, no podremos por menos de trazar el límite que lo separa de lo real exactamente allí por donde pasa para nosotros mismos, en nuestra propia cultura.

Contradicción insoluble, pero de la que por lo menos se debe tener conciencia. Lo imaginario pasado de las sociedades europeas sólo recientemente se ha constituido como objeto de historia. Las épocas medieval y moderna lo consideraron como una prolongación siempre viva dentro de su propia cultura, juzgada y censurada al mismo tiempo según los temas y los medios. El distanciamiento histórico fue ahondándose con la Ilustración que escudriña la antigua herencia, con el Romanticismo que nuevamente se apodera de ello por gusto estético y por piedad nacional, con la ciencia que remata el siglo XIX e inicia el XX, *positivista* casi siempre, o al menos fundada implícitamente en una jerarquía de las culturas ligada a la idea de progreso. Pero ya se esboza la revolución copernicana que debía estimular en los siguientes decenios un auge espectacular del conjunto de las ciencias humanas y de la historia. En adelante todos aceptan el disponer las culturas pasadas y presente en una clasificación sistemática y no jerárquica, fijándose como meta la aprehensión total del hombre, ser social e individuo. Así, principalmente se abre al estudio histórico ese dominio de lo imaginario pasado, donde la historia está a la escucha de ciencias humanas como la antropología o el *psicoanálisis* y no deja de plantear sus cuestiones específicas: ¿cómo utilizar sus planteamientos para un material situado en un punto alejado del tiempo? Y ¿cómo explicar que determinada sociedad se haya procurado determinado repertorio, cómo dar cuenta, después de los cambios sobrevenidos en este último? Cuestión ciertamente demasiado basta para ser tratada aquí, pues atañe igualmente a esos dominios tradicionalmente medianeros de la historia a secas como la "*historia de las religiones*", la "*historia de la literatura*", la "*historia del arte*". No podremos por menos de traspasar sus límites, cuya revisión se halla tal vez en curso, pero lo haremos sin aventurarnos demasiado en sus investigaciones más específicas.

Es tan difícil distinguir lo imaginario de lo que no lo es como diferenciar en nuestra propia vida los actos racionales de los irracionales. El discurso imaginario aparece mezclado en todas las actividades humanas y llega a confundirse con lo que llamamos ilusión o ficción. La fantasía surge cuando lo sobrenatural o lo maravilloso irrumpe en nuestra realidad, y entiendo por ésta aquello que es tenido así por la opinión pública. Sin embargo, nada es menos público que la opinión, ya que éste también establece un espacio imaginario.

Reconocer un discurso imaginario en la Revolución mexicana representado en el humor, sin duda alguna, nos remite al clásico texto freudiano *El chiste y su relación con lo inconsciente*,[1] que visto a la distancia nos muestra cómo ante la amenaza de lo desconocido y lo inexplicable que fueron las muchas gestas que constituyen la Revolución mexicana, el humor nos muestra una caja de donde surgían imágenes del mundo. Todo depende de lo que consideremos como real y lo real depende de lo que conocemos. Por lo tanto, el discurso imaginario o real también es histórico.

Si partimos haciendo un breve recuento de la obra literaria o plástica que aparece en torno a la Revolución mexicana, el problema o trama desembocaría en el mismo puerto lúdico que daba salida a la inconformidad popular, era el catalejo que hacía visible a Saturno.

Los historiadores nos enfrentamos siempre por deformación al problema de la verosimilitud; afortunadamente hoy no tenemos el mismo concepto de verosimilitud que nuestros antepasados, cuyas supersticiones esencialistas nos parecen absurdas. Seguramente también los hombres del futuro creerán posibles y verdaderas algunas cosas que hoy aceptamos como tales. Sin embargo, no podemos seguir diciendo que todo lo inverosímil o lo imaginario en una u otra época carece de valor analítico-histórico, pues como ya afirmó Aristóteles en su *Poética* es verosímil que ocurran cosas que van contra la verosimilitud.

Así, la Revolución mexicana ha sido interpretada y reinterpretada desde lo que pretende describir o representar la realidad, teniendo

[1] Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras Completas*, vol. VIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1975, 248 pp.

siempre en cuenta las condiciones culturales en que aparece el hecho, fenómeno u obra considerados, pero dejando de lado aquel elemento anecdótico, por considerarlo inverosímil o imaginario, que emborrona las señales de su propio referente. Es decir, en cuanto la historia pierde la coherencia del rigor positivista y adquiere el rango de ciencia humana, emerge necesariamente el imaginario. Si bien es cierto que con esta definición se corre el riesgo de considerar cualquier fantasía una fuente de análisis histórico, también es cierto que toda expresión simboliza el pasado humano como lo ha mostrado la historia cultural.

Para atenernos a unas bases fijas desde las cuales poder hablar del imaginario expresado en el humor de la Revolución mexicana, sin entrar en más cuestiones ensayísticas y con intención más práctica que rigurosa, que la ficción, valgan como ejemplos *Los de abajo*, *La luciérnaga* o *El desquite de Mariano Azuela*[2] o *La sombra del caudillo de Martín Luis Guzmán*.[3] Ambos juegan con elementos personales y situaciones inventadas pero verosímiles para su época, mientras que el discurso del humor como todo discurso imaginario combina a la par elementos, personajes, diálogos y situaciones grotescas, inventadas o creadas, inverosímiles para su época. En cuanto a esa inverosimilitud propia de lo imaginario, notemos también que depende en buena parte de cómo nos llega ese texto, pintura, escultura, cartón, caricatura, obra de teatro o de carpa, la imagen genérica del general y la Adelita; es decir, lo imaginario también tiene forma, porque como sabemos, los temas, los personajes, las situaciones y la atmósfera revolucionaria creada son una prueba, aunque no la única ni la decisiva, de lo fantástico, y la forma será indicio de ello. Esto se percibe muy fácilmente en las leyendas y tradiciones del periodo pre- o posrevolucionario y en las caricaturas y corridos de la época. El discurso imaginario no se sirve solamente de unas formas propias y peculiares, sino que puede utilizar una apariencia real para engañar con el perfume de la verosimilitud y

[2] Mariano Azuela, *Tres novelas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, 178 pp.

[3] Martín Luis Guzmán, *Obras Completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, 1226 pp.

sorprender al historiador, sumergiéndole en lo desconcertante de una atmósfera que escapa a los sentidos. De ahí lo que Roland Barthes llama "efectos de realidad". Por ejemplo, la caricatura o el corrido tienen una disposición formal de los elementos pues la fantasía pasa de los temas y personajes revolucionarios a la desmembración de los planos sociales. La interpretación debe utilizar su capacidad imaginativa para recomponer el estallido de los colores de los grupos revolucionarios —desde el magonismo hasta el Constituyente— y reconocer el referente que los autores han querido plasmar, sea un objeto o una sensación; y lo mismo sucede en el teatro de carpa donde son los volúmenes y las masas, en ambos sentidos de las acepciones, los que exigen de nuestra interpretación una evocación para reconstruir imágenes o símbolos, por ejemplo en la bella y risueña imagen de "la gatita blanca" vestida con pieles, cantando "...ay, ay, ay, ay, mi querido capitán..." al regordete general revolucionario o el uso fantasioso de los trajes nacionales, símbolos de identidad, como es el caso de cuando Ana Pavlova se retrata con "nuestro imaginario traje nacional de china poblana".

En su discurso —dice Martín Luis Guzmán al describir en *La sombra del Caudillo* la oratoria de Axcaná González[4]— no vivían los conceptos: vivían las palabras como entidades individuales, estéticas, reveladoras de lo esencial por la sola virtud de su acción inmediata sobre el alma; y vivía con ellas cuando les formaba marco en la persona del orador.

El estallido revolucionario cambia radicalmente la vida pública y la cotidiana, moviliza grandes contingentes, de un lado a otro del país, liquida inercias, puebla y despuebla la ciudad de México. Al iniciarse la década del veinte, la nueva institucionalidad es también un proyecto de ciudad y de cultura —para los que no la tienen. Ofertas accesibles para una minoría, ignorancia de lo que se da en las calles, en las festividades, en los salones cinematográficos, en el teatro. En sus marcas, listos: en el teatro del género chico, entre cómicos y cantantes y magos y equilibristas, el público acepta, con amor rijoso, que la imagen ahí ofrecida no sólo se le parece, es la

[4] *Ibid.*, p. 552.

única concebible. Los cómicos crean estereotipos cuyo mayor mérito es la utilización protagónica de los espectadores; los cantantes divulgan la moda y le dan a su trabajo un alcance nacional.

La revolución no inventa al país, pero su vigor le da, por vez primera, características legendarias a las masas que han sustentado la intemperacia escultórica de los caudillos. Hace su debut el revolucionario de cananas y voz gruesa, de mirada homicida e ignorancia criminal que mal ocultan un alma candorosa. El asombro es la señal del descubrimiento.

A la mitad del foro, el gajo de la epopeya popular se desdobla en formas del habla, sucesión de tipos, fidelidad imaginativa de los vestuarios (*cfr.* el indispensable libro de Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*). Los arquetipos ya estaban allí y los cronistas del siglo XIX impulsaron la pintura verbal de los gremios. La novedad es el paso del costumbrismo que pide-perdón por existir al orgullo desafiante de una "nueva especie".

Los espectadores se descubren y se reconocen gracias a sus contrapartes escénicas y aplauden la novedad: su tránsito de paisaje (en el mejor de los casos) a personajes, circunstanciales si se quiere pero inequívocos. Vuelto cualitativo: a fines del XIX las tandas son espectáculo "repelente" de seres primitivos que se anudan y desanudan para mayor contento del auditorio; a partir de 1911 un pueblo se asoma entre carcajadas a la reducción humorística de su existencia. El repertorio: gendarmes de bigotes de aguacero, borrachitos de pulquería, amantes desdeñados, rancheros payos, gachupines tabernarios, peladitos, lagartijos, indios de Xochimilco, "fuereños". Desde las butacas unos se contemplan a otros con mirada inaugural. Este público encuentra la solidaridad en el reconocimiento de los tipos escénicos. Desde abajo, los léperos y pelados la pasan muy bien al comprobar que lo que divierte a cada uno les divierte a todos. Aseadores de calzado, choferes de camión, sirvientes, cargadores, pequeños burgueses con pretensiones y burgueses se reconocen mejor en el desarrollo de sus nombres intransferibles: boleros, chafiretes, gatas, mecapaleros, rotos, catrines. Como en el virreinato, aquí también cultura popular es concentración de multitudes. Y el teatro frívolo confirma lo indicado por la moral de la calle: la desaparición

paulatina de una visión tradicional, la concentrada en las grandes novelas del XIX, *Astucia*, o *Los Bandidos de Río Frío*, la sintetizada en la noción del "México mestizo" de reminiscencias criollas y combinaciones regionales, de guadalupanismo y ánimo orgiástico. Esta visión desaparece y se recompone míticamente por depender en lo sustancial de formas desvencijadas, agónicas. Sin que nadie lo señale de modo explícito, en el gusto popular se expresan las metamorfosis del autoritarismo, el verdadero nivel de secularización, el equilibrio entre represión y autodestrucción. Las que desde fuera resultan acciones de sobrevivencia de la gleba, desde dentro conforman los requisitos fundadores de una cultura: improvisación que imita costumbres y aficiones de la clase dominante, sentimentalismos sin disfraces, confusión entre costumbrismo y realidad, repetición interminable de los hallazgos.

El discurso imaginario del humor en la Revolución mexicana surge de la capacidad de representar en la mente algo que no existe o que no está presente; ese algo puede ser una sensación, un sentimiento, un hecho pasado, algo visto, algo pensado. Casi todo el pensamiento revolucionario descansa sobre imágenes generales, esquemas o potencialidades que modelan inconscientemente el pensamiento. En efecto, hay una unión constante entre el pensamiento y sus expresiones simbólicas.

Bibliografía fundamental del tema

ACEVEDO, Esther, "La caricatura como lenguaje crítico de la ideología liberal", en *Arte del Siglo XIX*, t. II, SEP-Salvat (Colección El arte mexicano), México, 1986.

ALEMÁN SAINZ, Francisco, *Las literaturas de Kiosko*, Planeta, Biblioteca Cultural, Barcelona, 1975.

ALMAZÁN, Marco Antonio, *Episodios nacionales en salsa verde*, 7a. ed., Jus, México, 1933, 220 pp.

———, *El rediezcubrimiento de México*, 40a. ed., Jus, México, 1986, 174 pp.

ARENAS GUZMÁN, Diego, *El periodismo en la Revolución Mexicana*, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Méxicana, tomos I y II, Mexico, 1967.

BAEZ MACÍAS, Eduardo, "El grabado durante la época colonial", en *Arte Colonial*, t. IV, SEP-Salvat, (Colección El arte mexicano) México, 1986.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1987.

BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la era de la reproductividad técnica", y "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Barcelona, 1993.

BERDECIO, Roberto, y APPELBAUM, Stanley, *Posada's Popular Mexican Prints*, Dover Publications Inc., Nueva York, 1972.

CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, Domés, México, 1985.

CLARASÓ DAUDI, Noel, *Biografía del humor y del mal humor*, José Janés, Barcelona, 1947, 280 pp.

———, *Iconografía del chiste*, Aguilar (Col. Literaria, novelistas, dramaturgos, ensayistas, poetas),.Madrid, 1956.263 pp.

COMA, Javier, *Del gato Félix al gato Fritz. Historia de los comics*, Gustavo Gilli, 1979.

———, *Los cómics, un arte del siglo XX*, Guadarrama, 1972.

DALLAL, Alberto, *El dancing mexicano*, SEP-Oasis, Colección Lecturas Mexicanas, México, 1986.

DE LOS REYES Aurelio, "El nacionalismo cinematográfico", en *Arte contemporáneo*, t. IV, SEP-Salvat (Colección El arte mexicano), México, 1986.

———, "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados", en *Arte del Siglo XX*, t. IV, SEP-Salvat, (Colección el Arte Mexicano), México, 1986.

———, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños 1896-1920*, UNAM, México, 1983.

DEL RÍO, Eduardo (Rius), *Un siglo de caricatura en México*, Grijalbo, México, 1984.

———, *La vida de cuadritos*, Grijalbo, México, 1986.

DÍAZ DE LÉON, Francisco, *Juan Bautista Urrutia, litógrafo y apologista del tabaco*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970.

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina, "El grabado comercial en México: 1830-1856", en *Arte del Siglo XIX*, t. II, SEP-Salvat (Colección El arte mexicano), México, 1986.

———, "El grabado académico en la segunda mitad del siglo XIX", en *Arte del siglo XIX*, t. IV, SEP-Salvat (Colección El arte mexicano), México, 1986.

DUVEAU, Marc, *Comics U.S.A.*, Albin Chichel, París, 1972.

EDER Rita y GARCÍA, Emma Cecilia, "La fotografía en México en Arte del siglo XIX, t. IV, SEP-Salvat (Colección El arte mexicano), México, 1986.

ELLIOT, Robert C. *The Power oj Satire: Magic, Ritual, Art*, Princeton Univ. Press, Princeton, 1970.

FAVARI, Pietro, "La historieta desde la cuna", en *Artes Visuales*, núm. 22, Museo de Arte Moderno, INBA, México, julio-agosto, 1979.

FEIFFER, Jules, *The Great Comic-Book Heroes*, Dial Press, Nueva York, 1975.

FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, en *Obras completas*, vol. VIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1975, 248 pp.

FRÍAS Y SOTO, Hilarión, *et al.*, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, Librería de Manuel Porrúa, México, 1974.

GARRIDO CABRAL, Ernesto Jr., *et. al.*, *Las décadas del Chango García Cabral*, Domés, México, 1974.

GASCA, Luis, *Los Cómics en España*, Lumen, Barcelona, 1969.

GÓMEZ MANGADA, Alejandro, *Como me lo contaron, se los cuento: anécdotas políticas y militares de la revolución*, México, 1964, 154 pp.

GÓMEZ NEREA, J., *Freud y el chiste equívoco*, Tor, (Col. Freud al alcance de todos, vol. III.), Buenos Aires, 1939, 188 pp.

GONZÁLEZ BLANCO, Manuel, *Chistes de chile, de sal y de manteca*, Sayrols: Cía. Gral. de Eds., México, 1986, 149 pp.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, Manuel y FERNÁNDEZ, Sergio, *La caricatura política*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

GONZARA Rodolfo, "Primer salón de la historieta mexicana", en *Gráfica de México*, núm. 23, año II, México, 1971.

GRACIÁN Y MORALES, Baltazar, *Agudeza y arte de ingenio...* Espasa-Calpe, (Col. Austral, 258), México-Buenos Aires, 1944, 374 pp.

GRANADOS, CHAPA, Miguel Ángel, *Examen de la comunicación de México*, El caballito, México, 1981.

GRANADOS, Pedro, *Carpas de México: leyendas, anécdotas e historia del teatro popular*, Universo, México, 1984.

GUBERN, Román, *El lenguaje de los comics*, Ediciones Península, Madrid, 1972.

GUTIÉRREZ, Juana, "Los inicios del grabado", en *Arte contemporáneo*, t. I, SEP-Salvat (Colección El arte mexicano), México, 1986.

———, LEONARDI, Nanda, y STOOPEN, Jenny, "La época de oro del grabado en México", en *Arte contemporáneo*, t. II, SEP-Salvat (Colección El arte mexicano), México, 1986.

GRUZINSKI, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2010)*, FCE, México, 1994.

HERCE, Félix, *Humor en comprimidos*, pról. Manuel Horta, México, 1943.

HERNER, Irene, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, UNAM-Nueva Imagen, México, 1979.

HIGHET, Gilbert. *The Anatomy oj Satir*, Princeton Univ. Press, Princeton, 1966.

HINDS, Harold Jr., "Algunas reflexiones sobre la historieta mexicana", en *Artes Visuales*, núm. 22, Museo de Arte Moderno, INBA, México, julio-agosto, 1979.

HIRIART, Hugo, *El universo de Posada*, Martín Casillas Editores y Cultura-SEP, México, 1982.

HODGART, J. C., *La sátira*, Guadarrama, Madrid, 1969.

HOMERO, Elmer, *El despiporre intelectual*, El Papalote, México, 1974.

HORN Maurice, y COUPERIE, Pierre, *et al.*, *A History of the Comic Strip*, Crown Publishers Inc., Nueva York, 1971.

———, BLACKHEARD, Bill, *et al.*, *The World Encyclopedia of Comics*, Chelsea House Publishers, Nieva York, 1976.

———, *Women in the Comics*, Chelsea House Publishers, Nueva York-Londres, 1977.

JARNÉS, Benjamín, *La sal del mundo; recolección de notas*, EDIAPSA, México, 1940, 169 pp.

JIMÉNEZ, A., *Picardía mexicana*, 40a. ed., Editores Mexicanos Unidos, México, 1970, 268 pp.

KERNAN, Alvin, *The cankered Muse: Satire of the English Renaissance*, 1959.

———, *The Plot oj Satire*, Yale Univ. Press, New Haven, 1965.

LEAL, Fernando, "La litografía mexicana en el siglo XIX", en *Arte de México*, vol. III, año IV, núm. 14, México, 1956.

LEÓN, Carlos, *Humorismo en serio*, Editores Asociados, México, 1975, 283 pp.

MANRIQUE, Jorge Alberto, "Los primeros años del muralismo", en *Arte contemporáneo*, t. I, SEP-Salvat (Colección El arte mexicano), México, 1986.

MARCO, Joaquin, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los Pliegos de cordel)* 2 vols. Colección Persiles 102/I, 102/II, Taurus, Madrid, 1977.

MARIA Y CAMPOS, Armando, *Andanzas y picardías de Eusebio Vela: Autor y comediante del siglo XVIII*, Populares, México, 1944.

———, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España; siglos XVI al XVIII*, Costa-Amic, México, 1959.

MARTIN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Lumen, Barcelona, 1981.

MARTÍN, Antonio, *Historia del cómic español: 1875-1939*, Editorial Gustavo Gilli, 1978.

MARTÍNEZ PEÑALOZA, Porfirio, "Artes populares y artesanías. Siglo XX", en *Arte contemporáneo*, t. III, SEP-Salvat (Colección El arte mexicano), México, 1986.

MEJÍA PRIETO, Jorge, *Historia de la radio y de la televisión en México*, Editores Asociados, México, 1972.

MEYER, Eugenia, *Historia de la fotografía en México*, INAH-FONAPAS, México,1974.

MIRANDA, José, y GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *Sátira anónima del siglo XVII*, Col. Letras Mexicanas 9, F.C.E., México, 1953, 231 pp.

MONSIVÁIS, Carlos, *Junto contigo le doy un aplauso al placer y al amor*, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, año 2, núms. 9/10, México, 1975.

MORALES, Miguel Ángel, *Cómicos de México*, Panorama Editorial, México, 1987.

MORENO, Daniel, "El humorismo mexicano", en Artes de México, núm. 147, México, 1971.

MOYSSEN, Xavier, "El periodo formativo de David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Diego Rivera y José Clemente Orozco", en *Arte Contemporáneo*, t. III, SEP-Salvat (Colección El arte mexicano), México, 1986.

OROZCO, José Clemente, *Autobiografía*, Era, México, 1970.

ORTEGA, Sergio (ed.), *De la santidad a la perversión o de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana*, Grijalvo, Colección Enlace, México, 1985.

PAULSON, Ronald, *The Fictions oj Satire*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1977.

POLLARD, Arthur, *Satire, the critical idiom*, Methuen, Londres, 1970.

———, *Satire: Modern Essays in Critisism*, 1971.

PRUNEDA, Salvador, *La caricatura como arma política*, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1958.

———, *Periódicos y periodistas*, Editores de Revistas Ilustradas, México, 1975.

PUENTE, CARRASCO, *et. al.*, *La caricatura en México*, Imprenta Universitaria, UNAM, México, 1953.

R. DE LA VEGA, Santiago, "La caricatura en México", en *¿Quién es quién en... Carikatura?*, año I, núms. 7 y 8, Tuno Alvarenga, Ediciones Especiales, México, 1979.

RAMÍREZ, Fausto, "La visión europa de la América tropical: los artistas viajeros", en *Arte del Siglo XIX*, t. II, SEP-Salvat (Colección El arte mexicano), México, 1986.

REMAGE, Edwin S., *et al.*, *Roman Satirist and Their Satire. The Fine Art oj Criticism in Ancient Roma*, Noyes Press, New Jersey, 1974.

REYES PALMA, Francisco, "La educación artística postrevolucionaria, (1920-1934)", en *Arte contemporáneo*, t. I, SEP-Salvat (Colección El arte mexicano), México, 1986.

REYNAG, Javier, *III salón de la historieta mexicana*, Catálogo del Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales-Círculo de Tlacuilos, México, 1974.

ROBINSON, Jerry, *The Comics: an Ilustrated History of Comic Strip Art*, Putnam, Nueva York, 1974.

RODRÍGUEZ, Antonio, *Posada*, Domés, México, 1977.

ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, Ediciones Arte Mexicano, México, 1958.

ROMERO FLORES, Jesús, Iconografía colonial, SEP-INAH-Museo Nacional, México, 1940.

RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen, *et al.*, *El periodismo en México. 450 años de historia*, ENEP-Acatlán, UAM, México, 1980.

———, "La caricatura política durante el Porfiriato", en *Arte del Siglo XIX*, t. IV, SEP-Salvat (Colección El Arte mexicano), México, 1986.

RUIZ GOMAR C., José Rogelio, "Grabado y numismática hasta la consumación de la Independencia ", en *Arte del Siglo XIX*, t. I, SEP-Salvat, (Colección El Arte mexicano), México, 1986.

SINTE PROS, Jorge, *Diccionario humorístico: definiciones, máximas, agudezas, paradojas, epigramas, ironías*, Sintes, Barcelona, 1958, 438 pp.

SOLA, Angeles, "Escoceses, yorkinos y carbonarios, la obra de O. de Attellis, Marqués de Santaangelo: Claudio Linatti y Florencio Galli en México en 1826", en *Historias*, núm. 13, Dirección de Estudios Históricos del INAH, México, abril-junio, 1986.

SUÁREZ LOZANO, José, *et. al.*, "La historieta mexicana", en *Artes de México*, núm. 158, México, 1979.

TIBOL, Raquel, "José Guadalupe Posada", en *Arte del siglo XIX*, t. IV, SEP-Salvat (Colección El arte mexicano), México, 1986.

TOUSSAINT, Manuel, y VALADÉS, José C., *La litografía en México en el siglo XIX*, Manuel Quezada Brandi Editor, México, 1965.

TRILLO, Carlos, y SACCOMANO, Guillermo, *Historia de la historieta Argentina*, Ediciones Record, Buenos Aires, 1980.

URQUIZO, Francisco L., *Charlas de sobremesa*, Talleres y Linotipo del Gobierno del Estado de Hidalgo, Pachuca, 1937.

VANDERWOOD, Paul, y SAMPONARO, Frank, *Border Fury. A Picture Postcard Record of Mexico's Revolutionary U.S. War Preparedness, 1910-1917*, University of New Mexico Press, Alburquerque, 1988

Varios, "Guía de forasteros", en *Estanquillo literario*, núm. 16, SEP-INBA, México, 1984.

Varios, *Sainete, drama y barbarie*, Catálogo de la exposición conmemorativa del centenario del nacimiento de José C. Orozco, INBA-MUNAL, México, 1983.

VÁZQUEZ LUCIO, Oscar E., *Historia del humor gráfico y escrito en la Argentina. 1801-1939*, Eudeba, Buenos Aires, 1985.

VIQUEIRA, Juan Pablo, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, FCE, México, 1987.

ZAMARRIPIA, Angel, "Andrés Audiffred y su época dorada", en *¿Quién es quién en... Carikatura?*, vol. I, núm. 12, Tuno Alvarenga, Ediciones Especiales, México, 1981.

Los centros comerciales como expresión del espacio hiperreal

● LILIANA LÓPEZ LEVI

En este final de siglo, la hiperrealidad ha sido un proceso importante en la construcción del paisaje cultural. Su conformación desde el punto de vista espacial se sustenta en una serie de ficciones y simulaciones referidas a lugares ajenos o inexistentes. Al poner un énfasis en la hiperrealidad, los autores que han abordado el tema abren un campo de investigación muy amplio, y aún virgen en geografía, donde generalmente se analizan los espacios físicamente concretos, visibles, medibles y palpables.

En el ámbito de los espacios de consumo, los centros comerciales conforman un buen ejemplo de espacios hiperreales en nuestro país. Su análisis desde esta nueva perspectiva, y enmarcado dentro de la geografía, apoya la comprensión de su dinámica cultural.

Los centros comerciales se presentan de forma ambigua como espacios que se encuentran entre la realidad y la ficción. Es tal el énfasis que generalmente se da a los aspectos físico-concretos de estos lugares, que los juegos de ficción quedan ocultos. Es por ello que pretendo hacer énfasis en los principios fantásticos, aunque reconozco que los elementos materiales y de interpretación no pueden dejarse de lado.

La hiperrealidad es un concepto difícil de definir debido a la gran complejidad que implica como proceso social. Jean Baudrillard[1] la describe como "la condición en la cual la realidad ha perdido su re-

[1] Jean Baudrillard (1983, 1987, citado por Tuathail en: Barnes y Duncan, 1992, p. 157).

ferente, y los modelos, simulaciones o discursos se han convertido en más reales que la realidad misma". Esto se ha identificado como una característica del desarrollo del capitalismo tardío o de la era posmoderna. En general, el término se encuentra asociado con la concreción física de una simulación, ya sea referida a una fantasía o a otra realidad. Es también un tipo de relación objeto-sujeto (o, en este caso, espacio-sujeto) en la cual se ve involucrada la satisfacción del individuo, así como su credibilidad con respecto al objeto mismo. La hiperrealidad se halla en la frontera entre la realidad y la ficción y, por lo tanto, lleva a la confusión entre ambas. Una de las características de la hiperrealidad es que el individuo o la sociedad termina por aceptar dicho objeto o espacio como una realidad, y se borran las fronteras con lo imaginario.

Entre los espacios más comúnmente mencionados como ejemplos de hiperrealidad está el de Disneylandia, en donde la fantasía ofrece mayores satisfacciones que la realidad, o en donde se presentan simulaciones de diversos paisajes, cuyas características pueden confundirse con las de los originales de referencia. Asimismo, se habla de los museos de cera, de los hoteles de fantasías (cuyas habitaciones simulan todo tipo de ambientaciones),[2] de los lugares residenciales que semejan otros espacios u otros tiempos,[3] y de los espacios fantásticos que parecen concretarse a partir del discurso político.[4] En este caso, nos abocaremos a hablar de los centros comerciales.

Los centros comerciales se definen tradicionalmente como un grupo de locales comerciales reunidos en un edificio o un grupo de edificios asociados, planeados y administrados como una unidad operativa.[5] Sin embargo, además de lo anterior, el centro comercial es un subcentro urbano virtual, con un medio ambiente hiperreal construido a partir de un escenario destinado a la manipulación de los

[2] Umberto Eco, *Travels in Hyperreality*, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1983,

[3] Eduard Soja, *Postmodern Geographies*, Verso, 1989,

[4] Tuathail, en Barnes y Duncan, *Writing Worlds*, Routledge, 1992.

[5] ULI, *Shopping Center development handbook*, Sponsored by the Executive Group of the Commercial and Retail Development Council of the ULI-the Urban Land Institute, Washington, 1985.

sentidos y la razón para lograr un mayor consumo por parte de los visitantes y una mayor ganancia para los dueños del lugar.[6]

Los centros comerciales crean una atmósfera fantástica al conformar en su interior una serie de simulaciones, en donde todo se reduce a un conjunto de temas con los cuales el cliente se siente más cómodo que en un contexto real. En esencia se trata de espacios en donde el escenario ha sido meticulosamente arreglado para promover el consumo. En este caso, el consumo no se refiere únicamente a mercancías, es un consumo en todos sentidos, que involucra objetos, sentimientos, tiempos, lugares, ilusiones, ideología, etc. Son teatros para el consumo, en donde se da una interacción social entre grupos de población que pasean juntos, platican, se conocen, se ven y se imitan. Adentro del edificio todo está controlado: los mensajes transmitidos, las imágenes vistas, los sonidos escuchados, los olores, los sabores e incluso hay una preocupación por parte de los diseñadores por lo táctil.

El diseño es un elemento básico para apoyar la construcción de una simulación. Cuanto mejor se puedan controlar todos los elementos del interior, más fácil será crear sensaciones. Un entorno cerrado, aislado del espacio geográfico que lo rodea, facilita la presentación de un mundo diferente del que el visitante ha dejado afuera. La pérdida del referente de su vida cotidiana mientras está en ese lugar, apoya la posibilidad de que la olvide. El encierro es también una forma de establecer nuevas reglas, pues queda implícita la separación que hay con la calle y sus espacios.

A su vez estas grandes unidades arquitectónicas tienen un impacto en la reestructuración de la ciudad, sustituyendo espacios de interacción social, esparcimiento, servicios y consumo. Al adquirir funciones aledañas al consumo de mercancías, los centros comerciales se han convertido en subcentros urbanos. Sin embargo, en su interior no se dan todas las funciones de un subcentro urbano, y se excluye por ejemplo el elemento político.

Los centros comerciales ofrecen una serie de situaciones que hacen que el individuo se evada de su situación cotidiana y de los pro-

[6] Liliana López Levi, *Centros comerciales: espacios que navegan entre la realidad y la ficción*, tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, 1997.

blemas que le rodean. Es un paisaje construido para satisfacer ciertas necesidades creadas por una sociedad de consumo. Sin embargo, estos espacios no están construidos para la sociedad en su conjunto. Hay sectores de la población que quedan excluidos, ya sea que no se les permita la entrada, o que quedan eliminados al no tener las posibilidades económicas para creer en las fantasías que se promueven ahí.

Los negociantes, apoyados en la publicidad y en los modelos de vida promovidos por la televisión, han logrado hacer de los centros comerciales unos espacios donde los visitantes escapen de los problemas del individuo y la ciudad contemporáneos. Así los visitantes, a través de sus compras, de la interacción social, y de las formas de esparcimiento ofrecidas, se sitúan en un mundo ilusorio.

La mayoría de los principales centros comerciales en la ciudad de México se encuentran en un edificio cerrado, ajeno a su entorno geográfico. Al construirse como una burbuja crean sus propias condiciones naturales y sociales, y tienen la posibilidad de presentar una serie de simulaciones, ajenas a la realidad nacional que se ha quedado afuera. Las llamadas "plazas comerciales" imitan construcciones norteamericanas, y pueden hacer que el visitante olvide por unas horas el tipo de país en el cual vive. A pesar de que la mayor parte de los locales son mexicanos, estos tienen nombres en otros idiomas, la comida parece ser cosmopolita y no es sino una versión de *fast food*.

El espacio resultante delinea las culturas urbanas, y no es difícil pensar que en un futuro lo que ahora califico como simulación va a ser considerado como real. En la actualidad los centros comerciales parecen muy alejados del concepto de realidad virtual, pero, con el avance de la tecnología y con las nuevas aplicaciones que surjan, ambas formas de construir espacios se van a ir acercando más. Tanto el uno como la otra constituyen realidades alternativas que se distancian del ambiente donde están inmersos.

Jaron Lanier, citado por Malvido,[7] dice que "con el cambio de siglo, cuando la realidad virtual esté ampliamente difundida, ya no se le considerará como un medio de aprehender la realidad física,

[7] Adriana Malvido, "Visitar el templo mayor sin necesidad de desplazarse, posible en realidad virtual", en *La Jornada*, México, 11 de diciembre 1995, p. 25.

sino más bien como una realidad suplementaria". Esta afirmación parece un comentario futurista sobre las formas de vivir y aprehender el mundo exterior al individuo, cuando en realidad algo semejante ocurre actualmente en los centros comerciales. Ahí, *ahora*, se vive una realidad suplementaria a la del resto de la ciudad. Una realidad que se semeja más a las relacionadas con la televisión.

En un futuro los centros comerciales tendrán que entrar necesariamente a la competencia de las realidades alternativas creadas por la tecnología. Para seguir desplazando a otros espacios de interacción social, turismo y esparcimiento, van a tener que contener en sus edificios elementos cada vez más sofisticados de simulación y de evasión de la cotidianidad urbana. Esto les permitirá seguir atrayendo gente. En este sentido, la alternativa es presentar un panorama en el cual cada vez más variables estén bajo control.

ESPACIOS IMAGINARIOS FILOSÓFICO-LITERARIOS

Correspondencias de los espacios geográfico e histórico con el literario

● MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL

En su *Poética*, Aristóteles estableció que el historiador se acoge a un principio de realidad que establece qué ocurrió o hubo en un espacio-tiempo, sin que invente, hasta donde esto sea factible, ni los personajes, ni lo ocurrido, ni lo que ocupó un lugar en un momento. En cambio, el literato creador o poeta no respeta esta correspondencia entre lo que dice y la realidad: describe mediante ficciones, o sea, lleva a cabo la mimesis de los fenómenos tal como pudieron haber acontecido en un ámbito fantaseado. Ahora bien, ¿qué ocurre en el nivel pragm tico cuando el programa operativo de un escritor pretende utilizar la misma concepción del espacio que los historiadores y geógrafos? Tengo en mente la primera y recientes ediciones de *José Trigo*, que Fernando del Paso acompaña con un plano detallado de Nonoalco, donde ubica la acción novelesca, y más específicamente las narraciones y los poemas de José Joaquín Fernández de Lizardi. Metámonos de lleno en dos preconcepciones del espacio que hipotéticamente fundamentan el conocimiento empírico, preguntándonos qué queremos decir cuando lo calificamos como imaginario.

El espacio absoluto y el relativo

Demócrito habló de un vacío infinito (entre los átomos); infinitud espacial que retoma Giordano Bruno, caracterizándolo además como incorporeo. Es el límite inmóvil, decía Aristóteles (*Física* IV, 4), que abraza a los cuerpos, y sin el cual no podríamos colocarlos ni ordenarlos. Tal es, se lee en *Philosophiae Naturalis*... de Newton, el espa-

cio absoluto, inmóvil y siempre igual, que él diferencia del espacio relativo o dimensión móvil. El total de las regiones forma este espacio cósmico que postulamos desde el nivel de los átomos hasta el de los astros: Kant. Notemos que en esta creencia el espacio es una condición de posibilidad de las cosas y de los hechos, una extensión y un hipotético vacío divisible en tres dimensiones: el largo, el ancho y la profundidad, mensurables y representables geométricamente, a las cuales se añade un cuatro número o variable, la temporalidad, no reductible a una figura. Tal espacio absoluto es la abstracción o suma las abstracciones de la exterioridad inmediata, para Hegel. No es real ni irreal, sino un imaginario explicativo que, contra lo que esta palabra implica, no puede llenarse con imágenes, es decir, de contenidos ligados, directa o indirectamente, a la percepción y a sus recuerdos, a menos de que se regionalice, se vuelva un "campo" o espacio relativo. Esta incertidumbre del concepto da cuenta de por qué los neoplatónicos lo describieron como límite de los cielos, el lugar de todas las cosas, o Dios, y Spinoza, desde una cosmovisión panteísta, lo haya considerado como uno de los atributos de Él.

El presupuesto de la física tradicional y del sentido común de un continente vacío que hace posible los hechos y las cosas, y las relaciones entre ellos, así como entre ellos y ellas, es una abstracción no siempre adecuada y a veces francamente estorbosa para la observación que parte y llega a puntos visibles o tangibles distribuidos en un orden, en términos de David Hume. En este caso el referente del espacio es, siempre, la materia que ocupa un lugar (Platón, *Timeo* 52 b) o, quizás, la materia-energía, diré actualizándolo. Sólo podemos medir y representar imaginativamente la extensión llena de unos cuerpos y sucesos, de manera que establezcamos su tamaño y figura (Descartes, Leibniz, Wolff, Baumgarten), su morfología interior —por ejemplo, de una construcción arquitectónica—, y también las relaciones de este sistema con lo extrasistémico —con las otras construcciones y la naturaleza que aquélla tiene en cercanía. El espacio-tiempo refiere categorías relativas para hablar de un orden de coexistencias sincrónicas y de cambiantes series sucesivas.

El espacio es un "campo" (Einstein) cuyas coordenadas cronotópicas son establecidas desde una posición o una cualidad posicional.

Según el individuo decida, sea el caso la dirección de sur a norte, algo está u ocurre a la derecha o a la izquierda; o viceversa, de norte a sur. Asimismo, dada la relatividad del espacio-tiempo, el mismo evento tiene lugar en instantes no coincidentes dependiendo de los puntos de observación; tampoco una y misma geometría se corresponde con la estructura física del mundo observado ni, por lo tanto, explica cualquiera de sus perspectivas, aunque, dependiendo del propósito representativo una sea más adecuada que otra, como saben los dibujantes y pintores: en espacios cerrados con la mirada puesta al frente es muy útil la euclidiana (véase *El Cristo yacente* de Mantegna); en espacios abiertos y siguiendo con la mirada lo que alcance a ver en el horizonte, éste se curva (curvatura que el físico mide según las densidades de la materia y la energía), entonces la geometría no-euclidiana es más fiel a esta sucesión de imágenes visuales. El punto de observación; éste en su dependencia del momento; los propósitos del observador; la materia y la energía..., y un cúmulo más de factores son medios que se usan para explicar este espacio relativo. En tal explicación no es posible, pues, omitir al sujeto que interpreta. Además, los cronotopos, el espacio y el tiempo, son un a priori de las intuiciones, de la experiencia, de la imaginación de cualquier individuo cognosciente: con ellas ordena, reordena y hasta crea nuevas realidades fantasiosas, observó Kant, porque ambas son categorías de la "subjetividad trascendental". He aquí, pues, que no existe un espacio perceptual objetivo o neutral a las intervenciones de la imaginación, se defina ésta como facultad ligada a la recepción de estímulos o como la capacidad de agrupar en un espacio y ocasionalmente de manera inédita intuiciones, perceptos o datos visuales.

El ser o estar ahí y las interpretaciones

Dilthey y Heidegger enfatizaron la historicidad de nuestra especie; el segundo nos definía como el Dasein, el ser o estar ahí, en cercanía o lejanía física y cultural de un estímulo que ha sido formado mediante la palabra o el *logos*. El texto literario que calificamos como bello no está hecho de enunciados meramente ostensivos, que se

acompañan con frecuencia de un señalamiento explícito, ni de fórmulas cuyo sentido ha sido fijado de antemano, ni de tablas clasificatorias, ni de órdenes precisos para cualquiera. Lejos de los lenguajes diagramáticos, cada texto de este tipo es un denso discurso creativo, fijado por la escritura. ¿Pierde esta "multivocidad" propia de los discursos densos que convocan a la imaginación cuando el escritor intenta ser fiel al espacio geográfico-histórico? Respondamos desde la pragmática, es decir, desde el lado del lector siguiendo algunas ideas de Gadamer y Ricœur.

Yo imagino lo que tú describes

Entre la palabra que no refiere ni ubica directamente del escritor, y la que señala en presencia u ostensiva, se encuentra la científica que se quiere directamente referencial, y la del escritor que con intenciones de ser fiel a la realidad va regionalizando la acción, donde coloca sus reflexiones, según una estricta correspondencia entre su dicho y el lugar que existió o real. Muchos colocan la narración en los espacios históricos que conocieron; pero ésta no se pretende "verdadera" al respecto. Ahora bien, el término alemán que significa interpretar —*deuten*—, escribe Gadamer, implica señalar y no sólo señalar los grandes objetivos temáticos en cuestión. Estos últimos son el significado y el sentido del texto literario visto como un todo, precisa Ricœur; lo cual no obsta para que algunos de los enunciados parciales de ese texto señalen un objeto o un hecho ubicados en el espacio-tiempo, y que, consiguientemente, el lector competente sabe que no tiene que reducirlos a un simple mentar, sino actualizarlos como un "guiño" que remite fuera de sí. Los datos directamente referenciales de que partió su autor no son identificables, y si añadimos que los indicadores espaciales están escritos, es decir, que son "una inscripción" (Ricœur) independizada del ser o estar ahí que pudo señalarlos, entenderemos por qué se genera una "multivocidad" abierta a la imaginación de quienes interpretan. Nace entonces, dice Gadamer, no una posibilidad indeterminada de cumplimiento de tales enunciados, sino no-determinada, que admite tener un variable "cumplimiento" imaginativo. Por lo mismo, "ser humano" "es enredarse en la interpretación de lo ambiguo" (Gada-

mer, p. 79), aunque no se pretenda tal. Ricœur ejemplifica estas conclusiones con las indicaciones descriptivas de la escalera por donde cae rodando Smerdiákov en *Los hermanos Karamazov*: carece de importancia preguntarse cómo era la que Dostoievski tuvo en mente. Unos lectores la construirán imaginando que tuerce a la derecha y otros a la izquierda, y que baja dos o seis escalones. Los dos tienen razón porque ambos realizan el "autocumplimiento del lenguaje" (Ricœur, p. 117). Por su lado, Fernández de Lizardi nos lleva de la mano por el radio de la antigua ciudad de México. El Periquillo Sarniento dice que su amo vivía en la calle de las Ratas. La edición crítica aclara que es actualmente la 7a de Bolívar, esquina con República de El Salvador; que él se paseaba por el Portal de las Flores, o sea, por la actual esquina sudeste de la Plaza Mayor, entre Pino Suárez y 20 de Noviembre, y que por estos rumbos hubo un Baratillo de los Piojos, donde se vendían las ropas más sucias, asquerosas y despreciables. Por su parte, don Catrín de la Fachenda, que vivió en Mesones, frecuentaba el Portal de Mercaderes y compraba en El Parián sus fraquecillos, sombreros redondos y botas remachadas para que no parecieran quijadas de cocodrilo. En "México por dentro o guía de forasteros" Lizardi especifica las calles repletas de ladrones "de ganzúa", de borrachos, de damas de alcurnia y de otras no tan damas, e incluso penetra en San Hipólito u hospital de locos. Sus pretensiones de darnos mensajes "verdaderos" podrían reforzarse con algunas litografías de la época, presuntos iconos o signos parecidos a su modelo. Pero el texto, complementado con sus respectivas ilustraciones, necesariamente deja siempre un amplio margen no determinado que nosotros, lectores, iremos llenando imaginariamente, igual que lo hacemos con los espacios individualizados, o caracterización física de los personajes que aun las pormenorizadas descripciones lizardianas también dejan abiertas. En suma, desde el ángulo de la recepción o pragmática del texto literario ninguno de sus enunciados es estrictamente referencial u ostensivo, aunque pretenda serlo. Por último, si imaginar es llenar de imágenes y también ser creativos, me pregunto si fuera del lenguaje ostensivo existe algún espacio descrito que no sea imaginario, aunque no sea fantasioso. Lo diré parafraseando y adaptando la consabida expresión de Rubén Darío: quién que es no es imaginativo.

Bibliografía

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *Obras I. Poesías y fábulas*, inv., recop., ed., Jacobo Chensinsky y Luis Mario Schneider, pról. del primero, UNAM, Nueva Biblioteca Mexicana, 7,.México, 1963

———, *Obras VII. Novelas. La educación de las mujeres o La Quijotita y su prima y Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*, recop., ed., notas y est. prel., María Rosa Palazón, UNAM, Nueva Biblioteca Mexicana, 75,.México, 1980.

———, *Obras VIII y IX. Novelas. El Periquillo Sarniento y Noches tristes y día alegre*, pról., ed. y notas, Felipe Reyes Palacios, UNAM, Nueva Biblioteca Mexicana, 86 y 87,.México, 1982.

GADAMER, Hans-Georg, "Poetizar e interpretar", en *Estética y hermenéutica*, introd. Ángel Gabilondo, trad. Antonio Gómez Ramos, Tecnos, Col. Metrópolis, Madrid, 1996, pp. 73-80.

NEWTON, Isaac, "General Scholium" en *Mathematical Principles of Natural Philosophy and his System of the World (Philosophiae Naturalis Principia Mathematica)*, trad. Andrew Motte, rev. Florian Cajori, vol. II, The System of the World, University of California Press, Londres, 1962, pp. 543-547.

RICŒUR, Paul, "De la contribución de la poesía a la búsqueda de la verdad", en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. Garciela Monges Nicolau, Universidad Iberoamericana y Siglo XXI Editores, Lingüística y Teoría Literaria, México, 1995, pp. 111-121.

Dédalo y Platón: el espacio escultórico del *Eutifrón*

o de los graciosos razonamientos que pasaron entre Sócrates y Eutifrón, y de lo que, por mal de éstos, sucedió con aquéllos

● NICOLE OOMS

En el Eutifrón, cinco hipótesis procuran explicar lo pío y lo impío:

> I. "Yo digo que lo pío es justamente lo que estoy haciendo ahora: enjuiciar al que comete injusticia... y no enjuiciarlo es impío."
> II. "Es pío, sin duda, lo que es caro a los dioses y lo que no les es caro es impío."
> III. "...lo pío es lo que todos los dioses aman, y, al contrario, lo que todos los dioses odian es impío."
> IV. " Ésta es la parte de lo justo, ..., que me parece que es piadosa y pía: La que se refiere al cuidado de los dioses."
> V. "...la piedad sería una ciencia del dar y del pedir a los dioses."[1]

Apenas han sido desechadas tres de estas propuestas, cuando Sócrates vuelve a la pregunta inicial:[2] pregunta a su interlocutor qué es lo pío y qué, lo impío.

[1] *Cfr.* I: 5d7 *ss.*; II: 6e11-7a; III: 9d2-3; IV: 12e5 *ss.*; V: 14d 1-2. Ínfimas modificaciones aparte, la traducción de los pasajes es la de A. Gómez-Lobo (1996). Separo II de III porque estas dos proposiciones se ven desplazadas o refutadas de un modo distinto.

[2] El pasaje que estudiamos abre y cierra con un ἐξ ἀρχῆς (11b2 y 15c11) que remite a la formulación inicial de la pregunta (5c8). Volveré a esta noción de punto de partida a la hora de examinar la de círculo.

Donde surgen por vez primera estatuas sujetas a mudanza[3]

Eutifrón declara no saber cómo decir lo que piensa, porque, dice él: "...lo que proponemos [προτίθημι] siempre se pone a dar vueltas *alrededor de nosotros* [περιέρχεται ἡμιν] y no quiere quedarse quieto donde [ὅπου] lo hemos puesto [ἵδρύμαι]."[4] Esto es, Eutifrón afirma: a) que ellos proponen algo, a lo cual ellos mismos colocan en algún lugar; b) que ese algo, lejos de permanecer donde lo han puesto, efectúa un movimiento envolvente alrededor de quienes le habían asignado un lugar, a saber, alrededor de Sócrates y de Eutifrón.

Es este último quien introduce prácticamente todos los elementos de la metáfora, pero es Sócrates quien la torna explícita, no sin precisar que el responsable del movimiento es uno y no dos: Eutifrón es el único en haber propuesto una tesis; sus declaraciones son comparadas con Dédalo, uno de los antepasados de Sócrates. De ser Sócrates el autor de las tesis, su parentesco con Dédalo[5] explicaría que lo proferido y puesto en pie [τίθημι], esto es, "las obras [gestadas] en las palabras [τὰ ἐν τοῖσς λόγοις ἔργα, 11c3]", se les escapen. Pero, puesto que el autor es Eutifrón, quien no tiene a

[3] *Eutifrón*, 11b6-e2.

[4] *Ibid.*, 11b7-8. Traducción de A. Gómez-Lobo, ligeramente modificada ya que no traduce ἡμιν. Lo hice a mi conveniencia, aunque con reservas. A. Laks piensa que se trata de un dativo ético: con esta interpretación, la idea es que lo que sucede, esto es, el movimiento de las tesis, les sucede a los dos.

[5] No se sabe qué pensar de la relación entre Sócrates y Dédalo (¿familiar, de demo o bien profesional?). Ver Morris (1992), pp. 234-5. Las genealogías ofrecidas por el *corpus* platónico son muy libres: la presente tiene afinidad con la que encontramos en *Alcibiades*, 121a, donde Hefestos y Zeus aparecen como los antepadasos de Dédalo y de Sócrates. Pero compárese con *Leyes*, III 677d. Para una crítica del hecho de atribuir a Sócrates o a su padre la profesión de cantero con base en este pasaje del *Eutifrón*, ver el comentario de Burnet al diálogo (1924; pp. 50-51). Vale advertir que si se pudiese reconstruir una ascendencia paternal que relacionara a Sócrates con Dédalo, se "legitimaría" del lado paterno una estatuaria del λόγος. La profesión de la madre, lo sabemos, da lugar a una obstetricia del λόγος (*Teeteto*, 148e *ss.*). En ambos casos, el λόγος aparece como un ser animado.

Dédalo por antepasado,[6] se necesita otra broma [σκῶμμα][7] para dar cuenta del hecho de que sus hipótesis se escapan [ἀποδιδρήσκω] y se niegan a quedarse donde él las ha puesto.

Eutifrón parece conceder el punto relativo a la paternidad de las tesis, pero no por ello deja de sostener que Sócrates es quien les infundió el movimiento que las hace girar alrededor de ellos. Si dependieran de Eutifrón, se quedarían en su lugar. Es Sócrates el Dédalo que pone el movimiento en [ἐντίθημι] las obras. Sócrates contesta que semejante poder lo convertiría en alguien más hábil que aquel hombre en cuanto a su arte [τὴν τέχνην], porque, en el caso de Dédalo, sus poderes se limitaban a hacer que sus propias obras no se quedaran en el mismo sitio [ποίει οὐ μένοντα]; Sócrates en cambio podría infundir movimiento tanto a sus obras como a las de los otros. Y lo más extraordinario de semejante arte, sería que el experto [σοφός] sería tal sin quererlo [ἑκών]. Nada más deseable, a su modo de ver, que unos razonamientos que permanezcan en su lugar [μένειν] y ahí se estén, inmóviles [ἀκινήτος ἱδρύσθαι]. Esto sería de más valor que, juntos, el saber [σοφία] de Dédalo y la fortuna de Tántalo.[8]

Este intercambio jocoso entreteje tres problemas: el de la paternidad de los λόγοι, el del origen de sus movimientos y el de una frontera mal establecida entre el movimiento de la obra visto, por un lado, como el resultado del dominio de un arte y, por el otro, como una falta o pérdida de control por parte de su autor.

El lector notará que la referencia a Dédalo no da ninguna precisión en cuanto a las obras que éste llevó a cabo. Es posible que, dado el contexto de una conversación entre un ateniense y un habitante de la isla de Naxos, para quienes la comparación resulta familiar,[9] ésta no

[6] El contexto muestra claramente que el ἡμετέρου προγόνου no incluye a la familia de Eutifrón.

[7] ¿Declarar que Eutifrón es un Proteo?

[8] La paráfrasis a partir del texto griego que aparece en este párrafo es mía.

[9] A contrastar con el *Menón*, donde el interlocutor de Socrates es un tesalio para quien esta referencia cultural no es obvia (*cfr. Menón*, 97 d6-7).

requiera explicaciones, pero el lector de hoy necesita otras fuentes u otro bagaje para saber que se trata de estatuas.[10]

En este punto, la metáfora introdujo alrededor de los interlocutores a tres estatuas que simbolizan las tres primeras respuestas propuestas por Eutifrón. Ninguna de éstas ha conservado su lugar, porque han sido desplazadas por las preguntas y las objeciones de Sócrates. ¿Es menester pensar que la segunda vino a ocupar el lugar de la primera, la cual se encuentra ahora en un punto que ella deberá de abandonar tan pronto lo exija un nuevo cuestionamiento socrático? Esta lectura pondría a nuestras estatuas en una suerte de ronda alrededor de los interlocutores y regularía los movimientos de las unas sobre los de las otras. Sin embargo, el texto no habla de la repercusión que pudiera tener el movimiento de una estatua sobre el de otra. Nada indica entonces que uno pueda trazar una figura al imprimir a estas tres estatuas un movimiento de conjunto.

Su posición inicial y su función específica podrían no interesarle a un lector que no vea en el diálogo otra cosa que la reiteración de una misma pregunta. En cambio, si se lee el texto como si hiciera una pregunta que el diálogo reformula en distintas direcciones, para luego privilegiar una(s) de éstas, se pondrá de relieve la peculiaridad del curso de esta investigación, y se dará una función específica a cada respuesta, y a cada estatua, una primera posición y un desplazamiento propios. La segunda posibilidad me parece más acertada. Tres estatuas desalojadas de su posición inicial efectúan tres movimientos envolventes alrededor de su(s) autor(es), y estos movimientos son independientes los unos de los otros.

[10] Por ejemplo el *Menón*, *cfr.* nota *supra*. Ninguna de las referencias platónicas a Dédalo precisa la clase de movimientos que animaban a estas estatuas. El escolio al pasaje del *Menón* habla de la innovación que consiste en abrir los párpados de las estatuas con el fin de darles la apariencia de la visión, y el hecho de separar sus piernas para dar la ilusión de la marcha. Se menciona también el hecho de atarlas para evitar que se echen a correr, como si aquéllas vivieran. El escoliasta del pasaje que nos ocupa habla de una separación de los miembros: de ahí vendría la mención ulteriormente común de estatuas en movimiento y que se desplazan "alrededor de" [el verbo es también περίειμι]. Para el texto griego de los escolios, ver Morris (1992), pp. 241-242. He sacado gran provecho de las notas de Monique Canto-Sperber a su traducción del *Menón* (1991).

Aquí, Sócrates manifiesta su intención de relevar a Eutifrón y de proponer una cuarta proposición, la cual afirma que pía es la parte de lo justo que se ocupa del cuidado de los dioses. La discusión descarta esta hipótesis y lleva a considerar la piedad como una ciencia del dar y del pedir a los dioses. Al reinterpretar las ofrendas hechas a los dioses en términos de lo que les place, Sócrates hizo que se encontraran la segunda y la quinta proposiciones: lo que los dioses gustan no es algo distinto de lo que quieren. La presente conclusión alcanza a la segunda propuesta de Eutifrón y se halla, por ende, expuesta a la misma interpretación y a la misma refutación, a menos que se cuestione a estas últimas. La metáfora reaparece y, esta vez, circunscribe un espacio.

Que trata de cómo vuelven a aparecer estatuas andantes[11]

Si lo pío es una vez más lo que los dioses quieren, no es de extrañar, dice Sócrates, que las afirmaciones de Eutifrón "*de plano* no se quedan quietas [οἱ λογοι φαίνονται μὴ μένοντες]"[12] sino que "caminan" [βαδίζοντες] (15b7-8). Y, prosigue Sócrates, "¿me acusas a mí de ser un Dédalo que las hace caminar, siendo tú mucho más experto que Dédalo al hacerlas caminar en círculo?"[13] En seguida, le pregunta si se da cuenta de que "la argumentación [λόγος] ha dado una vuelta regresando al mismo punto". Al hacerlo, Sócrates precisa la orientación de la marcha envolvente: los rodea, al regresar a una posición previa; es decir, o bien el movimiento de la quinta estatua la regresó en el punto preciso de la posición inicial de la segunda, o bien dicho movimiento la condujo ahí adonde la objeción socrática había enviado a esta última.

[11] *Eutifrón*, 15b7-c2.

[12] Modifico un tanto la versión chilena (el énfasis es mío).

[13] Nótese la progresión: poner en movimiento las obras de otra persona es un mayor logro que limitarse a mover las propias, pero animar de un movimiento circular es más refinado que animar de un movimiento envolvente, y, *a fortiori*, que animar sin más.

Si se toma en cuenta el hecho de que el texto no habla de un *terminus ad quem* del movimiento de las estatuas, la primera interpretación parece preferible. De ahí que la quinta proposición se vea desplazada por las preguntas de Sócrates, hasta que vuelva a pasar por un punto antes ocupado y luego abandonado. Una *postura* acaba de alcanzar una *posición* anteriormente juzgada insostenible, y el texto griego habla de círculo. ¿Cómo comprender esto?

Del más raro suceso que pueda avenirle a estatua alguna

Eliminemos de inmediato el equívoco que pudiese suscitar mi formulación en términos de posición insostenible: no estamos frente a una falacia de tipo "argumento circular". El texto muestra claramente que el argumento no presupone lo que ha de demostrar, no incluye la conclusión dentro de sus premisas. Pero entonces, ¿cómo comprender la expresión κύκλ περιίοντα aplicada al λόγος? En el presente caso, hablar de argumentación en círculo designa el efecto obtenido por la discusión y la interpretación de una hipótesis (V) que viene a tomar la forma de una hipótesis anteriormente descartada (II). Dos posibilidades, al menos, se abren entonces: o bien se revisa el hecho de haber descartado a ésta, y se la rehabilita, o bien la nueva hipótesis habrá de padecer la suerte de la otra, e irse por el mismo camino.[14]

La argumentación, pues, efectuó un movimiento envolvente y "regresó al mismo lugar" [πάλιν εἰς ταὐτον ἥκει, 15b11-c1], expresión que no hace sino retomar la conclusión de Sócrates:[15] "Por lo tanto, parece que de nuevo [αὖ reiterado con el πάλιν], lo pío es lo que los dioses aman." Un círculo. La metáfora es espacial, y por ende, es posible visualizar ese círculo.[16] Recordemos que las tres

[14] Para semejante avatar de la argumentación, ver *Lisis*, 222d.

[15] *Eutifrón*, 15b4-5

[16] En este punto, tienta el tomar un compás y reducir la metáfora a una figura bidimensional. Apuesto a que haciéndolo en este momento de mi desarrollo, cada lector del *Eutifrón* revelaría tanto su comprensión del texto de Platón como su (falta de)

primeras hipótesis han sido descritas como tres estatuas que efectúan un movimiento envolvente alrededor de Sócrates y de Eutifrón. Cada una de ellas tiene un punto preciso de surgimiento, un pedestal, si se quiere, a partir del cual se ve cuestionada, puesta en marcha, y dejada a su suerte de caminante tan pronto surja la siguiente. La aparición de las dos últimas hipótesis ("la parte de lo justo que es piadosa es la que se refiere al cuidado de los dioses" y "la piedad es ciencia del dar y del pedir a los dioses") tiene la misma suerte que las primeras. En términos de estatuas, tienen su propio pedestal, y se ven puestas en movimiento por sus autores; solamente que la última no sólo baja de su pedestal como lo hicieron sus hermanas, sino que se sube luego al pedestal de la segunda de éstas. Y es así como se da, cerrado o no, un círculo, en cuyo centro pondría yo a los dos interlocutores sin esperanzas de poder alcanzar sus muchas propuestas, cual un Tántalo atormentado, cerca y, sin embargo, irremediablemente separado del anhelado sustento.

También se podría pensar en un segundo efecto circular, si se juntan las dos exhortaciones socráticas invitando a retomar la búsqueda desde el principio, esto es, a regresar a la pregunta inicial hecha en 5c8 (los dos ἐξ ἀρχῆς mencionados en la nota 2). En efecto, Sócrates da la impresión de circunscribir el círculo que acabamos de recorrer por medio de una circunferencia de mayor tamaño, la cual no permitiría discernir el punto de partida del punto de llegada de la investigación, porque ambos se confundirían en una sola pregunta, la de saber en qué consisten lo pío y lo impío. Sin embargo, las exhortaciones que hace Sócrates de regresar a la pregunta inicial no se ven atendidas ni por Eutifrón ni por el mismo Sócrates, cuando éste toma el relevo de aquél. Eutifrón rechaza dos veces la invitación: la primera cuando declara ya no saber cómo decir lo que piensa en vista de los resultados previos (11b6-8), y la segunda al despedirse abruptamente de su interlocutor y al irse (15e3-4). Y cuando

simpatía por el presente análisis. La saludable simplicidad del esquema de A. Laks, sin convencerme su lectura del *Eutifrón*, me mostró cuán equivocada estaba yo cuando concebí el mío. Es L. Brisson quien me invitó a pensar en la mención de Tántalo; véase también L. A. Dorion (1997) y la nota 121 a su traducción.

Sócrates ofrece sustituir a Eutifrón, lejos de regresar a la pregunta inicial, recurre a la suposición de que la piedad es una parte de la justicia; con base en este nuevo punto de partida, él pasa a cuestionar a su interlocutor.[17]

La metáfora de los sólidos en movimiento precisó la noción de círculo que Platón adscribe a la mayor parte de la argumentación del *Eutifrón*. También mostró que, en el pasaje que leímos al menos, este movimiento —que no es viciosamente circular— es único. Sin embargo, precisar el sentido que conviene dar a las expresiones ἐξ ἀρχῆς y ἐν κύκλῳ no es, lo veremos, ni la única, ni la mayor virtud de la metáfora.

Donde, además de estatuas en marcha, también se cuenta de μίμησις

Volvamos al conjunto de nuestras estatuas tal y como aparecen al final del pasaje que hemos analizado. Esa metáfora que da a cada una de las hipótesis producidas por el diálogo la apariencia de una estatua en marcha no se centra en la composición de una estatua, en su estructura o en su color, en fin, en nociones estáticas. Se recordará que ni siquiera se menciona el nombre del artefacto: su evocación se logra exclusivamente por medio de verbos de movimiento. El resultado de conjunto es una pluralidad de desplazamientos en un espacio *abierto*; así lo considero porque el círculo obtenido por medio de una estatua que vuelve a pasar por un lugar previamente ocupado por otra está formado de puntos por los que solamente se transita. Y este énfasis en el "transitar por" antes que "ocupar" un punto le da a la metáfora un perfil peculiar.

Según Eva Keuls,[18] encontramos dos acepciones de μίμησις en Platón. La más conocida es la del libro décimo de la *República*, y se

[17] Un proceder que se parece mucho a la apertura de la segunda parte de la investigación del *Menón* —*cfr.* 86d *ss.*— y muy poco a la reiteración de una cuestión de tipo τί ἐστι.

[18] Eva C., Keuls, *Plato and Greek Painting*, Columbia Studies in the Classical Tradition, vol. v; Leiden, 1978. En los dos párrafos que siguen, parafraseo ampliamente esta obra.

refiere a la actividad que consiste en reproducir la apariencia de algo, esto es, a un proceso con el cual se pretende obtener algo idéntico a un modelo. Es una noción estática de μίμησις (se trata de producir lo mismo), y también es una noción que implica una jerarquía entre modelo imitado y copia, la cual es inevitablemente inferior a dicho modelo.

Esta acepción inventada por Platón no sería otra cosa que la extensión de un primer sentido igualmente presente en los textos platónicos y cuyas raíces han de buscarse en el drama.[19] Este sentido original haría referencia al hecho de poner en escena, interpretar experiencias o hechos, sean éstos divinos o humanos, por medio de gestos, mímicas, ritmos, sonidos, etc... Se trata por ende de una noción esencialmente dinámica que, desde el ámbito de la danza, de la música y de la actuación, se habría extendido a la pintura y a la escultura, esto es, a prácticas más estáticas. La diferencia entre las dos nociones de μίμησις se torna clara si se hace hincapié en el hecho de que la concepción dinámica tiene siempre una connotación de personificación, de encarnación, de disfraz, en fin, refiere a un fenómeno que se presenta como siendo otro, como el fruto de una sustitución, y no de una imitación.[20]

Ver las estatuas del *Eutifrón* como el resultado de una concepción dinámica de la μίμησις me parece una tentación irresistible. Cada una de ellas toma el lugar de una hipótesis a la cual ellas sustituyen, la representan. Esta dramatización hace que las estatuas se yergan una tras la otra en un mismo espacio, y se pongan en marcha alrededor de sus autores. Así, Platón pone en escena la investigación filosófica: se trata de un escenario abierto, en el cual aparece cada una de las etapas de la búsqueda; dice lo que tiene que decir, es desplazada por su autor o se le escapa, y se pone en marcha. Puesto que el texto no nos da elementos para poder coordinar los movimientos de las estatuas, uno no debe de imaginarlas formando una

[19] El primero en desarrollar esta tesis fue H. Koller en *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berlín, 1954. Para las diferentes acepciones de μίμησις en el sentido primero, véase Keuls (1978), pp. 15 *ss.*, y 22-24.

[20] *Idem.*

ronda, pero se puede pensar que una vez en marcha, se quedan en escena. En efecto, una postura que parecía insostenible, un punto de vista que parecía rebasado, puede verse reactivado. Siempre se puede uno preguntar si se tuvo razón al considerarlo inestable, y si no se debería devolverle su primera posición.[21] El diálogo filosófico se vuelve un campo de fuerzas. Un poco más de vuelo, y tendremos a un Platón entremezclando mito y escultura para crear una dramaturgia del λόγος, el cual se desplaza y se aparece con distintas máscaras, o bien adopta distintas formas. Sin embargo, hay un pero. Y es que si le hacemos caso a Sócrates, la puesta en movimiento del λόγος no era el resultado esperado. Es también para sentenciar la presente investigación que las estatuas aparecen, y dicha sentencia no parece serle favorable.

Que trata de ofrendas fuera de lugar

En los últimos momentos de una investigación sobre la piedad, Platón levanta estatuas que caminan. ¿Es esto significativo para lo que verdaderamente importa en el diálogo, a saber lo (im)pío?

Si bien no se habla de estatuas explícitamente, un verbo intraducible en este contexto traiciona su presencia: ἱδρύομαι. Este verbo se refiere al "erigir" y "al consagrar" ya sea de un santuario, de un altar o de una estatua.[22] Uno piensa en estatuas grandes, imagenes de los dioses, hechas para habitar los templos que son sus casas. Estas imágenes son eminentemente sedentarias. Durante la procesión de las

[21] ¿Habrá que pensar en las estatuas en movimiento como si fueran coreutas desplazándose alrededor de nuestros dos actores? ¿Acaso, imitan éstas a un coro ditirámbico, o evocan el movimiento de parábasis en comedia? Pero, ¿y qué con la imposibilidad de asignarles una ubicación precisa? Para los escasos datos de los que disponemos en lo tocante a los movimientos de los coros, ver E. Csapo y W. J. Slater (1995), pp. 353-4.

[22] Se trata de un modo ritual de organizar el espacio. Para la simultaneidad del gesto de consagrar y del de erigir o fundar, ver Detienne (1998), pp. 101-4 y 128-9. Ver también Burkert (1977), p. 149. El verbo aparece dos veces en el *Eutifrón* (11b8 y d8). Para los distintos nombres de las estatuas, ver Benveniste (1932).

Grandes Panateneas, no se pasea a la antigua estatua de Atenea Polias, sino su nuevo peplo: es esto lo que uno sube a la Acrópolis con el propósito de adornar a aquélla. En la Grecia de Platón, son raras las procesiones que transportan las imágenes de los dioses.[23]

Otra posibilidad es pensar en las estatuas de Dédalo, ya no en términos monumentales, sino como estas pequeñas estatuas de madera que eran parte de las ofrendas depositadas en los templos. Su pequeñez no explicaría el que sean móviles, aunque sí el que sean particularmente muebles, en sentido literal.[24]

En semejante contexto, el acto de levantar estatuas, y el acto de levantar estatuas cuyo movimiento no está controlado, adquieren todo su relieve. Erigir estatuas no tiene sentido fuera de una relación con los dioses y de expectativas por parte del ser humano que se las dedica; en una palabra, semejante actividad es esencialmente ritual: expresa la piedad del ser humano que busca agradar al dios, es piadosa por definición.[25] Está claro, entonces, que ninguna metáfora pudo ser mejor que ésta, si se trata de evocar discursos que procuran expresar lo que es lo pío. Estos discursos, el texto platónico los increpa por no "quedarse quietos". Si la estatua ofrendada no tiene por qué representar al dios, sino que puede referir únicamente a uno de sus atributos,[26] en tal caso, el atributo parece ser una suerte de

[23] Para el contraste entre orientales y griegos al respecto, ver Burkert, p. 153, donde también evoca la procesión del peplo mencionada en *Eutifrón*, 6c.

[24] Françoise Frontisi-Ducroux (1975) considera que hay suficiente evidencia de que las estatuas atribuidas a Dédalo pertenecían a esa clase de imágenes labradas en la madera (jöana), a veces cubiertas de metal. Ver su capítulo "Statues vivantes".

[25] El término usado en el *Menón* para referirse a una estatua (a saber, ἄγαλμα), proviene del verbo ἀγάλλομαι (sentirse bien, tomar placer en algo), una noción que, como lo nota con justeza A.Lefka, está desprovista de sentido estático. La estatua tiene la función de darles placer a los dioses, y si bien el *Eutifrón* no usa la palabra, la idea de agradar a la divinidad está muy presente en el diálogo. Bajo la interpretación en términos de paradoja que aquí se ofrece, me atrevo a decir que la palabra ἄγαλμα brilla por su ausencia. Para la adscripción de la palabra ἄγαλμα a un género inanimado, en contraposición con otros términos aplicados a la estatua, ver Benveniste (1932), p. 133.

[26] Esta disyunción no contempla todas las posibilidades. Por ejemplo, la ofrenda también puede representar a quien la obsequia. No me inclino hacia esta posibilidad

quietud. Paradójicamente, el acto piadoso falla, esto es, no puede agradar al dios porque su producto, al desplazarse, no da cuenta ni de la estabilidad ni de la quietud divina. Se trata de un obsequio pío en principio, pero impío de hecho.

El λόγος-estatua, entonces, dice algo significante con respecto a la relación del dador con la divinidad. El lector tiene la sospecha de que si la muestra de piedad desemboca en algo impío es porque el lazo que une lo humano a lo divino no es, en este caso, lo que debería de ser. Además, si se toma en cuenta el hecho de que la piedad, en tiempos de Platón, es una noción que no se limita a los lazos entre seres humanos y seres divinos, sino que también se extiende a ciertas relaciones de tipo familiar o más comunitario, este lazo inadecuado con lo divino, tal vez, da un mal augurio de la relación de Eutifrón con su padre y de la de Sócrates con su comunidad.

Donde es tiempo de recordar que las estatuas de las que trata esta sabrosa historia, no sólo se mueven, sino que también mueven a risa

Quedémonos con las nociones de artefactos animados y de dramaturgia. Añadamos la de comedia, e incluso de bufonería, sugeridas por la palabra "broma" (σκῶμα, 11c6 y 8). Hemos conservado episodios cómicos en los que estatuas se aparecen y se desaparecen, caminan y hablan en escena; así, hay un fragmento de diálogo entre un actor y un Hermes de madera provisto de voz y de *autokinesis* gracias a Dédalo.[27]

en el presente contexto, porque me parece que tornaría menos comprensible la crítica platónica en términos de movimiento. Por desgracia, no encuentro el apoyo textual que me permitiría transformar al ser humano en una ofrenda que camina. Esta maravillosa sugerencia me la hizo M. N. Lapoujade. Para los rituales de oración, de sacrificio y de ofrendas, y también para la diversidad de éstas últimas, véase van Straten, pp. 81-102.

[27] Ver Morris (1992), pp. 222-3 para el fragmento del autor cómico (homónimo) Platón. Ver también todo el capítulo titulado "Magic and Sculpture" para la precariedad de los lazos históricos entre Dédalo y la escultura en el siglo v, cuando éstos no provienen de fuentes irónicas.

En el *Eutifrón*, levantar estatuas que interpretan el papel de proposición descartada o prófuga es un acto que, así se le otorgue una significación expiatoria, propiciatoria o laudatoria, es, en cualquier caso, esencialmente *lúdico*. Es entonces menester preguntarse qué clase de risa le da mejor acogida a esa bella broma.

Si de mofa se trata, la risa será burlona, y la víctima designada es sin duda Eutifrón: según Sócrates es él y nadie más el responsable de esa producción de artefactos incontrolables a guisa de frutos filosóficos. Y, claro está, según la importancia que se le otorgue al personaje, uno podrá pasar de la burla al sarcasmo. Pero el acusado protesta y resiste. Nada nos impide, entonces, leer el diálogo como un golpe montado por Sócrates. En particular, la magnífica salva final en términos de circularidad es, sin lugar a dudas, un efecto enteramente orquestado por Sócrates. La risa se torna sardónica: estamos frente a un perverso o, por lo menos, a un manipulador. Ambos tipos de risa son unilaterales y mantienen al lector a distancia de los interlocutores. Se trata de un "reírse *de*", y la risa es denigrante.

La risa puede ponerse nerviosa. Lejos de poder obsequiarles a los dioses un λόγος que los honre, el filósofo y el adivino erigen, a la luz del día y expuestos a la mirada de todos, unos artefactos que ningún templo abriga y de cuyos movimientos ellos ni siquiera son dueños. Da pena, e incluso temor, quizá. Esta vez, son los dos interlocutores juntos quienes se ven cubiertos de ridículo, y la risa es más contenida.

Risa burlona, risa sardónica y risa nerviosa tienen, a su vez, un común denominador: parten de una suerte de condena por parte del lector, quien parece encontrarse ya dentro de un recinto en el cual es parte activa de uno que otro proceso judicial —el de Sócrates o el del padre de Eutifrón—. La broma es pesada, los dientes rechinan, y la bella madera de las estatuas cruje bajo el peso de un metal que amenaza con matarlas.

Pero las estatuas son ágiles, y los interlocutores bromean entre sí cuando las invitan a pasar. Aquéllas son vida. Representan la vida del pensamiento, la expresan. Vistas desde esta perspectiva, las estatuas recobran el aliento, la broma se aligera, la risa se torna clara y se eleva, y el lector puede reírse con quienes no son ya "los" sino

"sus" interlocutores.[28] Le es ahora posible entrar al espacio abierto del diálogo, convivir con las estatuas y sus creadores, y procurar, por ejemplo, resolver el siguiente enigma: ¿puede un ser humano lograr una liga entre vida y quietud?[29]

Post scriptum

El tiempo no siempre pasa en balde. Hoy en día se sabe que La Piedad es nombre de ciudad cuya economía florece gracias a los muchos y hermosos cerdos que en ella se crían. Aquella se encuentra en 102° 2' de longitud y 20° 21' de latitud; esto es, bastante lejos de la isla de Naxos, teatro de la muerte del jornalero que tanto trastornó a Eutifrón, y también de Atenas, en donde tuvo lugar su conversación con Sócrates. Dejo al cuidado del lector la importante tarea de asegurar el que ninguna acusación de ignorancia con respecto a esos incontrovertibles datos geográficos logre alcanzar a Sócrates y Eutifrón.

La autora de esta nota, redactada con toda prisa a algunas cuadras del viejo observatorio de Greenwich, jura haber pernoctado en La Piedad *en alguna ocasión.*[30]

[28] Se da así lugar a un "reirse de" que ya no es irremediablemente unilateral, sino que también puede ser tanto simétrico como reflexivo. En otras palabras se accede al sentido del humor en todas sus dimensiones, por no decir al sentido del humor sin más.

[29] El lector ávido de precisiones conceptuales habrá notado que no siempre he traducido la palabra λόγος, y que cuando aparece vertida al español, lo está en más de quince diferentes maneras; por ejemplo, proposición, hipótesis y argumentación aparecen a menudo, y vienen bien para reflejar el hecho de que una estatua es una estructura. Sin embargo, hemos visto que esta noción es todavía demasiado estática, y me parece que quien buscara un núcleo semántico para ahondar en lo que λόγος significa en el presente contexto haría mejor en centrarse en las múltiples acepciones del verbo προτίθημι (*cfr. supra*, p. 1 y el párrafo dedicado a la μίμηθις; véase también el Liddell-Scott-Jones, *s.v.*).

[30] El francés fue el idioma original de la primera versión de este texto: en aquel entonces, en efecto, una honda tristeza me separó momentáneamente de mis otras

Fuentes consultadas

BARBER, Robin, "The Greeks and their Sculpture" en *Owls to Athens*. Essays on Classical Subjects presented to Sir Kenneth Dover and edited by E.M. Craik, Clarendon Press, Oxford, 1990.

BENVENISTE, Émile, "Le sens du mot KOLOSSOS et les noms grecs de la statue", en *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes*, 1932, pp. 110-135.

BURKERT, Walter, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Die Religionen der Menschheit, Band 15, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 1977.

BURNET, John, *Plato's Euthyphro, Apology of Socrates and Crito*, Oxford, 1924.

CSAPO, E., y SLATER, W.J., *The context of Ancient Drama*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, Chicago, 1995.

DETIENNE, Marcel, *Apollon, le couteau à la main (Une approche expérimentale du polythéisme grec)*, Bibl. des Sciences Humaines, Gallimard, Mesnil-sur l'Estrée, 1998.

DUKE, E.A., Hicken, W.F., NICOLL, W.S.M., ROBINSON, D.B., STRACHAN, J.C.G., *Platonis Opera*, t. I, Oxford, 1995.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Dédale: mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Maspero, París, 1975.

KEULS, Eva, C., *Plato and Greek Painting*, E.J. Brill, Leiden, 1978.

lenguas. María Noel Lapoujade ha hecho tanto por este trabajo que no sé bien cómo expresarlo. Lo menos que puedo decir es que ella presenció, con fervor, inspiración y furor, a veces, cada etapa de la realización de este texto. André Laks, no sé si con o sin piedad, ha llevado a cabo la ingrata tarea de comentar por escrito la primera versión completa. Ambos propiciaron importantes reflexiones y sustanciales consiguientes modificaciones. También quisiera agradecer a Luc Brisson, Alfonso Gómez-Lobo, Aïkaterini Lefka, André Motte y Pedro C. Tapia Zúñiga. Ellos saben por qué. El brillo de los subtítulos se debe a la pluma de Miguel de Cervantes.

MORRIS, Sarah, P., *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Columbia Studies in the Classical Tradition, vol. V, Princeton University Press, 1992.

PLATO'S *Euthyphro*, A presentation of the Greek text with notes by E. John Hare, Bryn Mawr Commentaries, Pennsylvania, 1981.

PLATON, *Lachès*, *Euthyphron*, Introductions et traductions inédites, ed. Louis-André Dorion, GF Flammarion, París, 1997.

PLATON, *Ménon*, Traduction inédite, introduction et notes by Monique Canto-Sperber, GF Flammarion, París, 1991.

PLATÓN, *Eutifrón*, traducción, análisis y notas de Alfonso Gómez-Lobo, Ed. Universitaria, Col. Los Clásicos, Santiago de Chile, 1996.

VAN STRATEN, F.T. "Gifts for the Gods", en Versnel, H.S. (ed.), Faith, Hope and Worship, E. J. Brill, Leiden, 1981.

Del espacio sadeano

● JOSU LANDA

En los escritos de Sade es posible hallar una idea del espacio público, en extraña coexistencia con un ámbito que, no sin problemas, podría caracterizarse como privado. De la primera dan cuenta los panfletos y cartas en que el marqués propone medidas y programas de índole política. Una muestra destacada de esta zona de la literatura sadeana es el célebre libelo encartado en *La filosofía en el tocador*, titulado "Franceses, todavía un esfuerzo más, si quieren seguir siendo republicanos". Sin menoscabo de la importancia de estos textos en los que Sade figura un espacio político y social, lo cierto es que la relevancia cuantitativa y cualitativa de sus figuraciones de un espacio idóneo para el libertinaje es mucho mayor. Ésta es la razón —junto con los límites temporales impuestos por la circunstancia— por la cual las líneas subsiguientes se concentrarán en esta segunda variante del espacio sadeano.

Al sistema del libertinaje inventado por Sade le corresponde un modelo *ad hoc* de organización del espacio. Más allá de los parajes y edificaciones donde se desenvuelven los personajes sadeanos, el marqués se aplica en imaginar con todo detalle el lugar idóneo de ejercicio del libertinaje.

En principio, las pasiones libertinas pueden ser satisfechas en cualquier lugar. La historia de Justine basta para comprobar que, según la ocasión, los libertinos no desaprovechan los espacios al aire libre. Sin embargo, los personajes fraguados por el marqués se sienten, en general, más seguros y cómodos en recintos cerrados y confortables. Entre tales recintos, hay que contar conventos como el de Panthemont, donde se "educa" nada menos que Juliette, bajo el efi-

caz magisterio de Mme. Delbene. Por su parte, el famoso *boudoir* sadeano —algo mucho más complejo y completo de lo que sugiere su traducción por "tocador"— es un ejemplo de espacio apto para desplegar buena parte de los inquietantes apetitos que albergan las almas de dichos personajes. Sin embargo, tanto las celdas y jardines de ciertos monasterios como el *boudoir* tienen una serie de inconvenientes de que carecen los espacios en que el libertinaje puede alcanzar, sin obstáculos, extremos difícilmente imaginables.

Uno de estos lugares es el sótano de la iglesia del mencionado convento de Panthemont, destinado "a servir de sepultura a todas las mujeres que mueren en el convento" y donde, a decir de Mme. Delbene, se reúnen algunos religiosos de ambos sexos "para fornicar... para entregarnos a los horrores... a las atrocidades". Aun cuando esta pequeña catacumba no da el ancho para abarcar todo lo que es capaz de imaginar Sade en materia de libertinaje, al menos contiene *in nuce* el sentido al que responde el espacio típico sadeano. Sentido que la propia Mme. Delbene explicita con toda claridad:

> Si nos hundimos en el fondo de la región de los muertos, no es sino para alejarnos lo más posible de los vivos.
>
> Cuando se es tan libertino, tan depravado, tal malvado, se quisiera estar en las entrañas de la tierra para huir de los hombres y sus leyes absurdas.[1]

La imaginación sadeana se solaza ideando apéndices clandestinos de los lugares tenidos por sagrados. La voluntad de transgresión a que responde todo lo que inventa Sade encuentra en esta inclinación una de sus principales vías de realización, porque opera en el seno mismo de una de las instituciones más sólidas y aborrecidas por el marqués: la Iglesia. Antes que en *Historia de Julieta*, dicha propensión de Sade ha derivado, en su relato sobre los infortunios de la virtud encarnada por Justine, en un fruto de mayor riqueza y complejidad: el monasterio benedictino de Santa María de los Bosques. Como en el caso del convento de Panthemont, el marqués descubre

[1] Donatien Alphonse François, Marqués de Sade, *Historia de Julieta*, trad. de María del Carmen Pugibet, Juan Pablos, México, 1980, *passim* y pp. 53 y 54.

allí una construcción subterránea anexa al monasterio, a la que se accede por una puerta y un pasadizo secretos, situados en la sacristía de la iglesia. Sin embargo, Santa María de los Bosques tiene peculiaridades que ya permiten entrever las trazas principales del espacio típico sadeano. En primer lugar, se halla en una hondonada sita, a su vez, en una selva tupida. El hecho de estar bajo tierra, en un paraje de difícil visión y acceso y muy bien disimulado por las edificaciones normales del convento, habla por sí solo de su fuerte aislamiento, tal vez el principal requisito del espacio más apto para el libertinaje. La importancia de este requisito radica en que evita las siempre peligrosas intrusiones, pero sobre todo las no menos temidas evasiones. En la perspectiva de los personajes creados por el marqués, las prácticas libertinas deben realizarse con plena garantía de impunidad, echando mano de "objetos" —más que verdaderas personas— totalmente inermes, sin vínculo alguno con el mundo exterior al recinto destinado a las mencionadas prácticas. De hecho, la arquitectura y el ambiente libertinos deben bastar, por sí solos, para disuadir a las mujeres que caen en ellos como en una trampa de que nunca saldrán de allí con vida. Por lo demás, esta especie de *bunker* medieval, regido en los tiempos de la pobre Justine por el poderoso padre Severino —tanto que estaba emparentado, según cuenta Sade, con el propio Papa—, reúne las condiciones básicas de ese *topos* especial que posibilita la acción libertina hasta sus consecuencias más extremas. Así, bajo el piso del convento de Santa María de los Bosques, tienen lugar ultrajes, torturas y asesinatos sin cuento —la actividad sexual es una mediacion secundaria en el contexto de estas prácticas—, en una atmósfera de terror omnipresente, sofocante, en la que se evidencia una planificación estricta, una disciplina férrea, un sistema de normas minuciosamente articulado y en la que no falta comida en cantidad y calidad reconocidas por las propias víctimas ni, en general, servicios y comodidades perfectamente adecuados para los fines del libertinaje. De modo, pues, que a la condición del aislamiento, la enorme jaula emplazada bajo las losas de Santa María de los Bosques agrega otra característica muy preciada en la concepción del espacio sadeano: la máxima racionalidad y eficacia posibles.

El desiderátum sadeano de un lugar en el que sea posible realizar todos los placeres libertinos, sin riesgos legales ni físicos y con aceptable comodidad, se cumple en Santa María de los Bosques, pero no como en el castillo del gran financiero Durcet, donde se efectúan las célebres 120 jornadas de Sodoma. De acuerdo con la puntillosa relación de Sade, las tierras donde la familia de Durcet había emplazado la fortificación de marras se encontraba en pleno corazón de la Selva Negra —es decir, fuera de Francia. Las condiciones del terreno y la espesura del bosque ya son grandes problemas para quien se proponga aproximarse a él. Pero se les agrega la existencia de un miserable pueblo en apariencia habitado por carboneros y guardabosques, que en realidad son ladrones y contrabandistas, cuya complicidad ha comprado Durcet por medio de la concesión de algunos privilegios. A la barrera topográfica y forestal se le suma, entonces, la que constituyen estos hombres armados por Durcet, con la encomienda de no dejar que nadie se acerce a su castillo, enclavado en la cima de una empinada montaña. Pero no es todo. Todavía hay que contar un abismo de más de mil pies, normalmente franqueable por un puente que los libertinos quitan una vez que han pasado todos los participantes en la reunión, que habría de durar exactamente desde el 1 de noviembre hasta el 28 de febrero de un par de años indeterminados. Todos los obstáculos señalados son ajenos al castillo en sí. Según aclara el marqués, entre ese mundo agreste e intrincado y los alojamientos media todavía un muro de treinta metros de altura, un foso muy profundo lleno de agua, una galería circular y un patio interior, separado de aquélla por una "poterna baja y angosta". Además, al final de la penosa marcha hasta la fortaleza, Durcet se cuidó de mandar tapiar todas las puertas, de modo tal que era imposible saber dónde habían estado éstas.

Según se ve, en el caso de ese gran santurario del libertinaje que es el castillo de Durcet, el afán de aislarse del mundo es más que obsesivo y se concreta con meticulosidad extrema. El sentido último de tal empeño se infiere con facilidad de la inefable arenga que el duque de Blangis dirige a las mujeres participantes en las jornadas aludidas. Luego de comprobar que haría falta ser pájaro o diablo para entrar o salir de aquella fortaleza, el duque deja muy en claro la verdadera situación del grupo femenino allí alojado:

Os encontráis fuera de Francia, en el fondo de un bosque inhabitable, más allá de las escarpadas montañas cuyas entradas han sido destruidas inmediatamente después de haberlas traspuesto. Estáis encerradas en una ciudadela impenetrable, nadie sabe que estáis aquí, alejadas de vuestos amigos y parientes, estáis ya muertas para el mundo, y sólo respiráis para nuestros placeres.[2]

Aunque el discurso de Blangis está especialmente dirigido a disuadir a las mujeres alojadas en el castillo de cualquier intento de fuga, su mensaje vale igualmente para los hombres. En primer término, lo importante para los cuatro dirigentes de las jornadas de Sodoma es que nadie salga vivo de allí sin su consentimiento. Así que, en primera instancia, el sentido de este aislamiento podría expresarse con las palabras finales del aviso que Dante encuentra en las puertas del infierno: *lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* (vosotros, los que entráis, dejad aquí toda esperanza). En otras palabras: quienes entran al castillo de Durcet son mera materia dispuesta, destinada a los desmanes que sobre ellos ejercerán los libertinos y sus consentidos, con entera impunidad.

Ahora bien, si el castillo de Durcet puede ser asumido como el espacio sadeano arquetípico, modélico, no es sólo porqué garantiza la impunidad de los libertinos de cara a las normas vigentes en el mundo exterior, sino por algo más importante en la perspectiva del marqués: la posibilidad de realizar todos los placeres del libertinaje, en toda su intensidad, sin límite de ninguna índole. Esto explica que, dentro de la fortaleza se puedan distinguir dos clases de lugares: el que forman unos 17 recintos (salas, gabinetes, dormitorios, cocinas, baños, corredores, refectorios, pasillos y hasta una capilla) y el que constituye un "calabozo abovedado", a una distancia de trescientos peldaños de una escalera de caracol bajo la mencionada capilla. Otra vez el anexo secreto —la entrada al mentado calabozo es una piedra dispuesta "artísticamente" al pie del altar— de un espacio sagrado. Desde luego, el lugar más importante por lo que toca al libertinaje es el anexo en referencia. En él llegan a su culminación todas las fanta-

[2] *Cfr.* D.A.F., Marqués de Sade, *Los 120 dias de Sodoma*, trad. de Rafael Soria, Juan Pablos, México, 1984, p. 66.

sías sádicas. Esto es lo que explica la fruición con que el narrador de los preparativos de las jornadas de Sodoma describe dicho recinto:

> Y allí ¡cuánta tranquilidad, y hasta qué punto debía sentirse tranquilizado el miserable cuyo crimen conducía hasta aquel lugar junto con su víctima! Estaba en su casa, se encontraba fuera de Francia, en un país seguro, al fondo de un bosque inhabitable, en un reducto de este bosque que por las medidas tomadas sólo podían abordar las aves del cielo. ¡Desgraciada, mil veces desgraciada la criatura que en tal abandono se encontraba a merced de un canalla sin ley y sin religión, a quien el crimen divertía y que no tenía allí otros intereses que sus pasiones y que no debía tomar otras medidas que las leyes imperiosas de sus pérfidas voluptuosidades! No sé qué ocurrirá allí, pero lo que puedo decir ahora sin perjudicar el interés del relato es que cuando se hizo al duque la descripción de aquello eyaculó tres veces seguidas.[3]

Este lugar dentro del lugar imaginado por Sade desdice una fácil distinción potencial entre el convento de Santa María de los Bosques y el castillo de Durcet. No se trata de dos modelos espaciales diferentes (el de la hondonada camuflada *vs.* la fortaleza protuberante). En realidad, ambos lugares responden al único arquetipo espacial sadeano: la prolongación subterránea, oculta de un lugar sagrado.

Se observa en el sistema sadeano del libertinaje criminal un componente utópico. Es decir, hay una suerte de utopía sadeana figurada como el lugar donde los que podrían denominarse "placeres de la negación", los que habría que considerar placeres sádicos *stricto sensu* (esos que acompañan a la crueldad, al sacrilegio, la corrupción, la inversión moral o valorativa, a la transgresión, al "despotismo" sexual y al asesinato) pueden alcanzarse sin más límites que los impuestos por la constitución física del libertino. En definitiva, un espacio en el que las lubricidades del libertino estén libres de toda determinación legal, moral, sentimental, religiosa y social.

La identificación de un ideal con un espacio y un tiempo minuciosamente figurados por el marqués permite hablar de una utopía sadeana. Por lo demás, hay una notoria analogía entre los esfuerzos

[3] *Ibid.*, p. 56.

hechos por los utopienses, bajo la dirección de su caudillo Utopo, por convertir la antigua península de Abraxa en la isla de Utopía y el que despliegan los libertinos de la Sodoma sadeana por convertir el castillo de Durcet en una ínsula autárquica. Desde luego, en lo que no concuerdan las propuestas de Sade y de Moro es en su signo específico. Mientras éste procura una vía de redención de la humanidad, el otro aspira al reinado del "vicio" libre de todo límite y punición. Además, mientras el espacio utópico, en el caso de Moro, se centra en la luz y lo visible, el espacio sadeano idóneo es subterráneo, tenebroso y sombrío, además de empeñarse tanto en ocultar que parece inspirado en los lugares frecuentados por Caín para escapar del ojo de Dios.

De todo lo antedicho pueden derivarse muchas consecuencias. La que interesa destacar por el momento es que, muy a su pesar, con su manera de imaginar el *topos* del libertinaje, Sade llama la atención sobre algo que, en general, pasa desapercibido: la condición ética del espacio. Al figurarse un lugar idóneo para la transgresión impune y los placeres de la negación (también, en algunos casos, para el ejercicio de una doble moral), un tipo de espacio que se estructura a la vez como isla autárquica y como catacumba sacrílega e infernal, un orden espacial acorde con jerarquías y poderes claramente diferenciados —que a la postre opera como una cárcel, cámara de torturas y tumba para las víctimas del libertinaje—, así como el reino de una racionalidad y una eficacia tan precisas como diabólicas, el marqués ayuda a entender que la imaginación y organización del espacio es todo menos neutro, inocente y ajeno a un determinado *ethos*. No es descabellado sospechar que la visión sadeana del espacio es una de las posibilidades de ordenamiento de la *res extensa* que la modernidad ha potenciado y prohijado subrepticiamente. Pero esto sería tema de otra ponencia.

El palacio sin puertas: Baltasar Gracián y el barroco

● ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA

Los trabajos de Baltasar Gracián han suscitado a lo largo de estos últimos trescientos años un número considerable de observaciones: descalificadoras unas, elogiosas otras, meramente justas las terceras. Entre las primeras se encuentran las de Unamuno. Al preocuparse por definir el espíritu castellano, la Generación del 98 prefirió también optar por las virtudes éticas de la literatura de su tierra. Cervantes fue escogido por motivos filantrópicos sobre Quevedo y el ingenioso hidalgo de la Mancha sobre el arte de ingenio de Gracián. Se consideró más conveniente reflexionar acerca de un "hombre de carne y hueso" (palabras de Unamuno), ejemplo de entereza moral, que hacerlo sobre un ejemplo de atención sobre el placer que proporciona la lingüisticidad y los procedimientos de pensar astuta y oportunamente. La elección revela un patrón de reflexión al que nos hemos ido habituando, una suerte de determinación ética, que reduce toda práctica humana a un supuesto meollo moral donde gobierna lo indudablemente humano, la voluntad en libertad. Muchos otros escritores y críticos comparten y festejan esta obcecación por la moralidad sin jamás examinar por qué se les presenta tan convincente y persuasiva. Una pizca de sano escepticismo siempre es saludable en materia de literatura y arte, debería rezar un proverbio que aun no ha sido escrito.

Jorge Luis Borges fue, entre aquellos que se sujetaron a la interpretación reductivista ética de la literatura, uno de los más bravos. Pese a ello su interés por la materia escrita lo emparentó con el ideal conceptista del placer del trabajo sobre la lengua. Como bien sabía

Aristóteles, el placer que nos proporciona el pensar en cómo reflexionamos puede ser breve, pero por lo general es consistente con lo que referimos como naturaleza humana.

En 1930 Borges atacó ferozmente la escritura y figura literaria del jesuita aragonés. Y, a finales de la década de los sesenta, ratificó su desprecio por una forma de redacción y reflexión cuidadosamente condensada que conduce al uso acertado y unívoco del concepto.

A los dos últimos decenios de nuestro siglo correspondió la renovación de las preocupaciones retóricas y sus pretensiones epistemológicas y sobre la filosofía práctica, y con ella varias reediciones de la *Agudeza y Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián, rescatándola del exilio forzado al que los lectores profesionales la habían condenado.

Por último nos hemos dado cuenta de que la filosofía práctica en su modalidad ética ha tenido la culpa de que la forma habitual de leer literatura nos haya orientado preferentemente con lujo filantrópico hacia personajes que nos enseñan algo sobre nuestras propias vidas a condición de que su hechura placentera, retórica, se nos olvide. (Tal parece que la crítica literaria y teórica de los años sesenta, mal llamada estructuralista, no hubiera existido.) Aun antes de este último renacimiento de lo retórico, Bioy Casares, otro argentino célebre gran amigo y colega de Borges, expresó lo que sería la tercera opción interpretativa frente a la lectura de Gracián, a mi entender la más ajustada. En un exiguo artículo que dobla el título de la Agudeza y arte de ingenio del aragonés, el escritor sudamericano observa lo siguiente:

> Bajo las retorcidas sentencias de la Agudeza, que analizan y comparan con ecuanimidad las protestas del amor divino y los requiebros del enamorado, hay como un fuego recóndito, una urbana y crítica pasión por la literatura y como un eco de eruditas conversaciones y de profundas bibliotecas.[1]

Bioy acierta al observar que dos de las características del estilo barroco de Gracián son una la pasión por la crítica y la otra la conversación igualmente fiera y pasional donde la lengua fluye, vive y

[1] A. Bioy Casares, "Agudeza y arte de ingenio", en *La recóndita aventura*, p. 30

se reproduce. Es en la polémica argumentada, en el intercambio ordenado de pareceres, astuto y ágil, lo que en época de Gracián se llamaba "ingenio cortesano", donde el lenguaje tiene su mejor lugar y su mejor obra. La imagen del palacio al igual que la de la biblioteca (en nuestros días en las voces de Barthes, Foucault, Derrida, Eco y del mismo Bioy) son los espacios metafóricos y necesarios donde se reproduce y redistribuye la riqueza expresiva de la lengua española. Se trata en ambos casos de espacios de significación y de intercambio, sin dimensiones, de espacios "paradojos", ambivalentes según opinión del jesuita Gracián. El refrán popular y el proverbio franquean la puerta a ambos dominios: uno íntimo, el otro tan público como el rumor. Los dichos y los saberes librescos se conectan en ambos espacios, unos por referencia a los otros, ordenados según las secuencias de las más recónditas pasiones del lector. En ambos, también, la conversación apuntala el edificio que siendo metáfora es por ende construcción de significados, sustitución que rige el intercambio verbal, invención permanente de opiniones. Pero la metáfora de la edificación tan usada por literatos y filósofos es aún hoy incógnita: prendió en Europa pero sin duda es musulmana y oriental.

La biblioteca es intertextualidad, la corte y el palacio son la transtextualidad. Ambos espacios imaginarios son complejos y paradojos; ambos están sujetos a la discusión y ambos son también el lugar del último desengaño: no hay paraíso comunicativo o significante que no pase por la discusión, el engaño, el uso espurio. No hay paraíso del lenguaje, y punto. El palacio sin puertas es la gran metáfora graciana de un lugar no geográfico sino imaginario, o más bien ingenioso.

El palacio sin puertas es el dominio de la opinión y el "común embeleco" que no tienen amo y que a todos por igual gobiernan. A él no puede entrarse a través de puertas ni ventanas sino mediante el recurso del "Esto se dice". Mundo tan bueno como perjudicial, donde si bien habita el Engaño, aguarda también el Desengaño, hijo de la Verdad. La verdad no es lo contrario del error o la mentira, sino madre del desengaño, mucho más amargo y final, decisivo y terminal que lo falso. La lengua, o más bien la significación, no es "edificación, sino desedificación de tanto pasajero", donde no se dis-

tingue "la frente del envés" ni se le puede hallar "entrada ni salida"; si no es posible meterse al palacio basta con entremeterse como Pedro por Huesca para estar adentro. El adentro y el afuera se relativizan, adquieren las dimensiones de la opinión y su intercambio exaltado. Así es el mundo de la opinión común, donde habita el hombre, que tanto alimenta como viste y persuade y convence; es donde también debe pasar sus días la verdad, y donde puede sobrevivirse a fuerza del descifrar y el discurrir, artes del desengaño. La lengua es un palacio estoico, conforme al afecto y no al efecto.

Baltasar Gracián es el primer autor en asimilar la herencia de Occidente a una espacialidad imaginaria, cortesana y palaciega, es decir pública y política; después de él se ha hecho referencia a bibliotecas para dar cuenta de la manera en que Occidente administra sus tradiciones. El palacio es no sólo el espacio que cobija los tesoros de la lengua, también es el propio mecanismo "encantado", que cuenta con un "artificio del hacer correr la voz y pasar la palabra" [la cualidad pública de las lenguas] al decir de Gracián, de un modo de vivir de tramoya. Mecanismo o maquinaria oportuna y circunstancial, a la que las artes del descifrar y las del discurrir no logran penetrar. La sensibilidad extrema, la ironía y la desconfianza, compañeros del ingenio [agudeza] escéptico serán los únicos medios útiles para poder sobrevivir en el palacio. Habitar un palacio sin puertas es aguardar la muy frágil y efímera oportunidad de descifrar al descifrador, y a través del hijo llegar a la madre, que es la verdad.

Sólo nos queda aplicar la agudeza del ingenio que, sin salvarnos, podrá sin embargo hacernos gozar de los frutos del pensamiento que penden también de los árboles encantados del palacio sin puertas.

> Diéronle muchas vueltas, sin poder distinguir la frente del envés (del embustero palacio); rodeáronle todo muchas veces, sin poderle hallar entrada ni salida./...—Pues tú has de entrar como Pedro por Huesca./—¡Eh!, que no veo puerta ni ventana./—No faltará alguna, que los que no pueden por las principales, entran por las excusadas./—Aún esas no descubro./—Alto, entra por la de los entremetidos, que son las más./...Y realmente fue así, que entraron allá con grande facilidad entremetiéndose. (B. Gracián, *El Criticón.*)

Florencia, Parma, Combray, Balbec... Ciudades de la imaginación en el mundo de *En busca del tiempo perdido*

● LUZ AURORA PIMENTEL

The lunatic, the lover and the poet
Are of imagination all compact...
The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glanze from heaven to earth, from earth to heaven,
And as imagination bodies forth
The form of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

Shakespeare, *A Midsummer's Night's Dream*

En el mundo de ficción de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, ciertos lugares imaginarios, como Balbec o Combray, han sido sometidos a escrutinios referenciales para encontrar lugares equivalentes en Francia. Estas curiosas actividades académicas indican, de manera tangencial, hasta qué punto la construcción de una ciudad en la ficción parece respetar, de todos modos, ciertas configuraciones urbanas que permiten al lector tender un puente —sobre los pilotes de una ilusión de realidad verbalmente forjados— entre una ciudad real y una imaginaria.

Tal es el caso de Combray, ciudad imaginaria que, sin embargo, se propone en el mismo nivel de realidad que otras que sí tienen un referente en los mapas del mundo, París o Venecia, por ejemplo. Combray sería entonces una ciudad imaginaria en primer grado. Pero hay otras ciudades en este mundo de ficción que son doblemente imaginarias, como Balbec. De hecho, incluso Parma o Florencia

—independientemente de su estatuto referencial como ciudades "reales"— son espacios que se construyen en el ensueño, a partir de materiales puramente subjetivos, generados en aquella dimensión que por ser de su misma sustancia está más próxima a la imaginación: el lenguaje. Por ello, los cimientos de estas construcciones imaginarias habremos de encontrarlos en el nombre, el armazón en el deseo. A partir de una materialidad sonora y de una constelación de intertextos en cuyo centro se ubica el nombre, Marcel Proust construye estas ciudades de la imaginación, para luego confrontarlas con sus correlatos supuestamente reales. Aunque en el caso de Balbec semejante acto de confrontación se torna en una maravillosa paradoja, pues el Balbec "real", en las costas de Normandía, esa playa que ocupa un lugar concreto en el universo ficcional de *En busca del tiempo perdido* y existe en un primer nivel de realidad, no es sin embargo más real que el Balbec imaginario que construye Marcel-personaje-narrador, ya que ninguno de los dos —a diferencia de París, Florencia, Parma o Venecia— existe en los mapas del mundo extratextual. De ahí que Balbec pudiera ser considerada como una ciudad imaginaria en segundo grado.[1]

En este trabajo intentaré examinar las motivaciones y la materialidad misma de los bloques de construcción verbal de estas ciudades imaginarias, tanto las de primer grado (Combray) como las de segundo grado (Balbec). Asimismo, trataré de dar cuenta de las estrategias descriptivo-narrativas, retóricas, inter- e intratextuales de las que echa mano Proust para proyectar estos espacios imaginarios.

Pensemos que nombrar es conjurar, que, como diría Shakespeare, la nada hecha de aire cobra forma y se convierte en un lugar concreto al ser nombrada por el poeta. De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizá el de más alto valor referencial. Para algunos teóricos del len-

[1] De hecho, casi podríamos hablar de una ciudad imaginaria en *tercer* grado, ya que, en un guiño al lector, Proust evoca —como si fuera algún genio de lámpara oriental— al Baalbek del Medio Oriente, y al hacerlo conjura las *Mil y una noches*, texto que subyace como modelo por emular a lo largo de toda la obra, como si sólo narrando pudiera posponerse indefinidamente el momento de morir: *En busca del tiempo perdido*, obra póstuma por excelencia.

guaje, el nombre propio tiene sólo valor referencial, único e individual. Desde esa perspectiva, el nombre propio "tiene un referente pero no un sentido o, como lo dice J. S. Mill, una denotación pero no una connotación" (Ducrot y Todorov, 1974, p. 290). Dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real implicaría entonces remitir al lector, sin ninguna otra mediación, en apariencia, a ese espacio designado y no a otro. Decir *París*, declinar en lista los nombres de sus calles, de sus edificios y monumentos, es producir en el lector una imagen visual de la ciudad, un movimiento icónico-semántico que desemboca en un reconocimiento. No obstante, ¿en qué consiste este fenómeno de significación de orden sensorial del que, en parte, es responsable el nombre propio?

Por experiencia, y a despecho de las observaciones de los estudiosos de la lingüística y de la semántica, el nombre de una ciudad, como el de una persona o el un personaje,[2] en el caso de la ficción es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados al nombre. De este modo, la noción "ciudad de París", como objeto visual y visualizable, ha sido instaurada ya por otros discursos, desde el cartográfico y fotográfico hasta el literario que ha producido una infinidad de descripciones detalladas de la ciudad. Es a este complejo discursivo al que remite el nombre de una ciudad en un texto de ficción: el lector "visualiza" la ciudad visitada, la fotografía vista, el mapa consultado, las descripciones anteriormente leídas, o, en el peor de los casos, la imagen que tenga de cualquier ciudad. La ciudad se convierte en lo que Greimas ha llamado un "referente global imaginario".

> Evidentemente, ese referente global se consolida gracias a transposiciones metasemióticas de todo tipo: mapas de la ciudad, tarjetas postales (...) sin contar con los innumerables discursos que se han pronunciado sobre la ciudad (...) [ese referente global] sirve de pretexto a las elaboraciones secundarias más variadas que se

[2] *Cfr.* R. Barthes, 1970, p. 74.

> manifiestan bajo la forma de diversas mitologías urbanas (París Ciudad-Luz): toda una arquitectura de significaciones se erige así sobre el espacio urbano, determinando en buena medida su aceptación o su rechazo, la felicidad y la belleza de la vida urbana o su insoportable miseria.[3]

Así pues, si bien es cierto que, en un primer momento, la ciudad ficcional que remite a otra en la realidad no exige una *comprensión* por parte del lector sino una *identificación*, un *reconocimiento*, ya que "el nombre propio es indefinible, sólo caracterizable (...) no es una 'descripción que identifica' sino una identificación sin descripción",[4] aun así, la dimensión descriptiva sigue estando virtualmente en el nombre. Aunque decir *París* no sea describir la ciudad sino remitir a una realidad, pues de entrada *París* es una entidad llena; no obstante, esta plenitud del nombre propio no se debe únicamente al papel de *identificación* que éste cumple, sino también al hecho de que imanta una constelación de significados culturalmente atribuidos a la ciudad, de tal manera que, por ese fenómeno de imantación semántica, el nombre adquiere una constelación de significados, por lo cual bien podría decirse que el nombre propio sí tiene sentido, aun cuando sea de manera aferente. Síntesis de sus partes constitutivas y del cúmulo de significaciones que se le han ido adhiriendo al correr de los tiempos París es, como diría Roland Barthes al hablar del nombre propio, "un signo voluminoso, eternamente henchido de un frondoso sentido".[5] Pero esta plenitud y estabilidad implican un cierto grado de previsibilidad y de redundancia léxicas: sólo las calles, monumentos o edificios que pertenezcan a la ciudad real podrán formar parte de la descripción de su homónimo en el texto de ficción, y sólo la presencia repetida de esas mismas partes dará cuerpo al espacio diegético construido por la descripción. De tal suerte que, por su solo valor referencial, basta con nombrar una ciudad para construir un espacio de ficción que se llena con los valores culturales del espacio referido, es decir, de todo el complejo de significación ya inscrito en el "texto" cultural.

[3] J. A. Greimas, 1979, p. 40 ss.

[4] P. Lerat, 1983, p. 73.

[5] R. Barthes, 1953 / 1972, p. 125.

Pero ¿qué sucede con aquellos espacios diegéticos construidos sin referente extratextual, cuyos nombres no remiten a ninguna entidad real —el Combray y el Balbec de Proust, o el Macondo de García Márquez? Se trata evidentemente de un fenómeno de autorreferencialidad que activaría plenamente ese potencial en todo universo de discurso. Pero de manera muy particular podríamos señalar, como fundamentales en este fenómeno de autorreferencialidad, tanto las propiedades del nombre común como las del nombre propio. A pesar de no tener un referente, estas ciudades de ficción aún se reconocen como entidades urbanas porque comparten con las de la realidad extratextual los mismos componentes/nombres: "calles", "casas", "edificios", "monumentos", "parques", "tiendas", etc. Así, con los nombres propios y comunes como charnela que articula las dos dimensiones, esta adecuación entre lo lingüístico y lo cultural en gran medida genera un efecto de realidad incluso en descripciones de ciudades que no tienen un referente extratextual.

> Combray de lejos, en diez leguas a la redonda, visto desde el tren cuando llegábamos la semana anterior a Pascua, no era más que una iglesia que resumía la ciudad, la representaba y hablaba de ella y por ella a las lejanías, y que ya vista más de cerca mantenía bien apretados, al abrigo de su gran manto sombrío, en medio del campo y contra los vientos, como una pastora a sus ovejas, los lomos lanosos y grises de las casas, ceñidas acá y acullá por un lienzo de muralla medieval que trazaba un rasgo perfectamente curvo como en una menuda ciudad de un cuadro primitivo. Para vivir, Combray era un poco triste, triste como sus calles, cuyas casas, construidas con piedra negruzca del país, con unos escalones a la entrada y con tejados acabados en punta, que con sus aleros hacían gran sombra, eran tan oscuras que en cuanto el día empezaba a declinar era menester subir los visillos; calles con graves nombres de santos (algunos de ellos se referían a la historia de los primeros señores de Combray), calle de Saint-Hilaire, calle de Saint-Jacques, donde estaba la casa de mi tía; calle de Sainte-Hildegarde, con la que lindaba la verja; calle de Saint-Esprit, a la que daba la puertecita lateral del jardín... (I, 49)[6]

[6] Todas las referencias a la traducción española de *En busca del tiempo perdido* son de la edición de 1975 de Plaza & Janés. En todas las citas se dará la referencia

Lo interesante es que, aunque Combray como tal no exista en la realidad topográfica de Francia, su constitución diegética no es sino el desarrollo del tema descriptivo "ciudad", con un alto grado de previsibilidad léxica, debido al sistema de contigüidades obligadas inherente a la noción misma de ciudad. Más aún, en el mundo de *En busca del tiempo* perdido no hay diferencia alguna entre el estatuto *diegético* de Combray y el de París: ambos espacios se presentan como el nivel de "realidad" del relato, ambos son espacios urbanos descritos en términos de "calles", "jardines", "iglesias", "panaderías", etc. En ese mundo, tan fuerte es la ilusión de realidad en la ciudad "ficticia" de Combray como en la "reconstrucción" de París, y a tantos peregrinajes han dado pie la una y la otra (porque igualmente intensa es en el lector la necesidad de un referente real que dé cuerpo a esa ilusión). De ahí que "Combray", el relato, haya sido punto de partida de innumerables "exégesis referenciales" (por llamar de alguna manera a este tipo de actividad académica), cuyo resultado final ha sido la imposición autoritaria de un solo referente extratextual (Combray = Illiers, aunque también, para algunos, Auteuil compite por el mismo puesto). Aún más fascinante es el hecho de que la ficción haya engendrado la realidad; hoy en día Combray

entre paréntesis al final y el texto en francés en notas a pie de página. La edición francesa utilizada es la de Gallimard, 1954.

Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains, et, quand on approchait, tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées qu'un reste de remparts du moyen âge cernait çà et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitif. À l'habiter, Combray était un peu triste, comme ses rues, dont les maisons construites en pierres noirâtres du pays, précédées de degrés extérieurs, coiffées de pignons qui rebattaient l'ombre devant elles, étaient assez obscures pour qu'il fallût dès que le jour commençait à tomber relever les rideaux dans les "salles"; des rues aux graves noms de saints (desquels plusieurs se rattachaient à l'histoire des premiers seigneurs de Combray): rue Saint-Hilaire, rue Saint-Jacques où était la maison de ma tante, rue Sainte-Hildegarde où donnait la grille, et rue du Saint-Esprit sur laquelle s'ouvrait la petite porte laterale de son jardin... (I, 48)

existe ahí donde los biógrafos y los críticos vieron el supuesto modelo original de la ciudad imaginada: Illiers-Combray, ciudad que existe en los itinerarios de los trenes de Francia; Illiers-Combray, Meca de todo lector apasionado de Proust, de todo lector ingenuo que aún no aprende la lección proustiana del sinsentido del referente. A los mismos trabajos de excavación biográfico-arqueológica se ha sometido a Balbec, con referentes exhumados en distintos puntos de la costa normanda.

A pesar de la semejanza en el estatuto diegético del Combray y del París proustianos, el espacio sin referente revela un aspecto capital de la producción textual, mismo que permanece oculto cuando la ciudad ficcional ostenta el mismo nombre de una entidad geográfica. Y es que, como hemos venido insistiendo, el nombre de una ciudad real es una entidad plena, plenitud que, por un lado, el relato despliega, y por otro el trabajo textual incrementa. De tal suerte que bien podría figurarse este proceso como un progresivo vaciado de la figura plena para ser luego colmada con los nuevos valores que le va confiriendo el relato.[7] En cambio, el nombre *Combray* es, en un primer momento, una entidad vacía que sólo se llena en la sucesividad textual para finalmente acceder a su identidad, que como toda identidad es un proceso temporal, pues, como diría Proust, "uno no se realiza más que de manera sucesiva". El proceso de semantización gradual del nombre es evidente; al nombrar y describir, una y otra vez, las calles, la iglesia y las casas, siempre en referencia al mismo nombre, surge un espacio diegético único. Combray, nombre inicialmente hueco, se convierte en un campo de imantación y de resonancia de todo un mundo, taza de té vacía que se llena con todas aquellas significaciones y formas que la han instituido en espacio diegético. En Proust, la experiencia de la Magdalena y la descripción inicial de Combray son una especie de "onomatopeya narrati-

[7] Habría que preguntarse hasta qué punto aquella imagen de París que tuvieron los hispanoamericanos de fines del siglo pasado y principios de éste —la ciudad simultáneamente atractiva y depravada (o tal vez atractiva *por* depravada)— se debe en parte a las construcciones diegéticas de un Balzac, de un Flaubert o de un Zola, y no, necesariamente, a la ciudad como referente extratextual que sólo necesita ser reconocido.

va"[8] de ese fenómeno de producción textual que es la proyección de un espacio diegético: en verdad Combray brota, como un surtidor, de la taza plena de su propio nombre, pero también, y al mismo tiempo, como en la analogía de los juegos japoneses, Combray es el espacio neutro y hueco en el que se sumergen "pedacitos de papel, al parecer informes, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y reconocibles" (I, 48).

Así pues, en tanto que nombre vacío, Combray se convierte también en un campo de imantación de formas y significaciones. Mas este lugar de convergencia no es sólo espacial sino temporal, ya que la plenitud del nombre se da en el tiempo; el nombre vacío no se llena con una sola descripción, sino gradualmente, conforme progresa el relato. Como bien lo ha observado Barthes, el nombre propio tiene "el poder de exploración (puesto que uno 'despliega' un nombre propio justo como lo hace con un recuerdo): el nombre propio es en cierta manera la forma lingüística de la reminiscencia" (1953/1972, 124). En efecto, la plenitud del nombre de la ciudad, Combray, es la totalidad del *relato* de "Combray": nombrar también es narrar. Pero en el universo de *En busca del tiempo perdido* hay otros espacios, doblemente imaginarios por ser producto tanto de la ficción como de la ensoñación y del deseo.

> Hay nombres de ciudades que sirven para designar, en abreviatura, su iglesia principal: Vézelay y Chartres, Bourges o Beauvais. Esta acepción parcial en que a menudo tomamos el nombre de la urbe acaba —cuando se trata de lugares aún desconocidos— por esculpir el nombre entero; y desde ese instante, siempre que que-

[8] Hemos acuñado este término, recordando al otro, famoso, de Leo Spitzer: "onomatopeya sintáctica". Para el crítico alemán, la sintaxis proustiana refleja en sus meandros, en sus digresiones controladas, el contenido de lo que en la frase se afirma —lo que se dice se refleja especularmente en el cómo se dice. De la misma manera, pensamos que ciertos acontecimientos y episodios en Proust tienen una organización que refleja, en miniatura, no sólo la organización narrativa más vasta de la *Recherche*, sino su contenido diegético. De la misma manera en que se describe el surgimiento del recuerdo de Combray de una taza de té, así surge todo el texto, de ese episodio singular que se convierte en un auténtico disparadero narrativo.

> remos introducir en el nombre la idea de la ciudad que aún no hemos visto, él le impone como un molde las mismas líneas, del mismo estilo, y la transforma en una especie de inmensa catedral. (I, 665)[9]

Si el nombre propio de una ciudad "real" es una entidad plena que se vacía en la distensión sintagmática del relato para llenarse de los valores del mundo de la ficción, y si el nombre propio sin referente extratextual es una entidad vacía que se llena en el proceso mismo de la construcción del texto narrativo, la proyección de una ciudad imaginaria, en cambio, en ausencia de estos puntos de anclaje referencial se inicia con la anulación de los valores semánticos previamente constituidos y con la sustitución de valores y formas de organización diferentes cuyo punto de partida es doble: por un lado la subjetividad misma del narrador, por otro, la referencia a otros discursos. Tal es el caso de las ciudades de Parma y de Florencia que imagina, sin haberlas visto nunca, el joven Marcel. Aunque habría que hacer notar que en este proceso de construcción doblemente imaginaria hay todavía algo en común entre la ciudad "real" de Combray que imagina Marcel Proust y las ciudades en la imaginación de Marcel-personaje-narrador; ese puente entre las dos es el procedimiento retórico de la sinécdoque: la iglesia-catedral como principio generador y unificador del espacio. Así como la iglesia de Combray resume la ciudad y habla por ella, la catedral de cada una de las otras ciudades imaginadas esculpe tanto el nombre como las formas urbanas a su imagen y semejanza. Chartres, Florencia, son nombres que deberían estar llenos de la realidad de su referente; sin embargo, en esta construcción imaginaria, el movimiento referencial hacia el mundo extratextual ha sido revertido por la imaginación que

[9] *Certains noms de villes, Vézelay ou Chartres, Bourges ou Beauvais, servent à désigner, par abréviation, leur église principale. Cette acception partielle où nous le prenons si souvent, finit —s'il s'agit de lieux que nous ne connaissons pas encore— par sculpter le nom tout entier qui dès lors, quand nous voudrons y faire entrer l'idée de la ville —de la ville que nous n'avons jamais vue— lui imposera, —comme un moule— les mêmes ciselures, et du même style, en fera une sorte de grande cathédrale.* (I, 658)

(re)(des)construye esa ciudad *real* a partir de coordenadas y contenidos puramente subjetivos. Porque ese nombre propio, que como cincel esculpe las formas de la ciudad, está a su vez animado por el deseo del sujeto. Pero veamos más de cerca los componentes pasionales de estas hermosas entidades urbanas.

> Pero lo que los nombres nos presentan de las personas —y de las ciudades que nos habituamos a considerar individuales y únicas como personas— es una imagen confusa que extrae de ellos, de su sonoridad brillante o sombría, el color del que está pintada uniformemente, como uno de esos carteles enteramente azules o rojos en los que, ya sea por capricho del decorador, o por limitaciones del procedimiento, son azules y rojos, no sólo el mar y el cielo, sino las barcas, la iglesia y las personas. El nombre de Parma, una de las ciudades, donde más deseos tenía de ir, desde que había leído *La Cartuja*, se me aparecía compacto, liso, malva, suave [dulce],[10] y si me hablaban de alguna casa de Parma, en la que sería recibido, ya me daba gusto verme vivir en una casa compacta, lisa, malva y suave [dulce], que no tenía relación alguna con las demás casas de Italia, porque yo me la imaginaba únicamente gracias a la ayuda de esa sílaba pesada del nombre de Parma, por donde no circula ningún aire, y que yo empapé de dulzura stendhaliana y del reflejo de violetas. Si pensaba en Florencia, veíala como una ciudad de milagrosa fragancia y semejante a una corola, porque se llamaba la ciudad de las azucenas, y su catedral, Santa María de las Flores. Por lo que hace a Balbec, era uno de esos nombres en el que se veía pintarse aún, como un viejo cacharro normando que conserva el color de la tierra con que lo hicieron, la representación de una costumbre abolida, de un derecho feudal, de un antiguo inventario, de un modo anticuado de pronunciar que formó sus heteróclitas sílabas, y que yo estaba seguro de advertir hasta en el fondista que me serviría el café con leche a mi llegada, y me llevaría a ver el desatado mar delante de la iglesia, fondista que me presentaba ya con el aspecto porfiado, solemne y medieval de un personaje de *fabliau*. (I, 384)[11]

[10] En francés, la palabra *douce* tiene dos acepciones: "suave" y "dulce". El texto de Proust activa ambas significaciones.

[11] *Mais les noms présentent des personnes —et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes— une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformé-*

Aquí el narrador detiene ese movimiento semántico de identificación que inicia un nombre propio, para establecer una relación materialmente motivada, a su parecer incluso *necesaria*, entre significante y significado. Para el soñador Marcel, el nombre de la ciudad en tanto que significante, oculta en su materialidad misma las formas sensoriales de la ciudad en tanto que significado; de tal modo que la proyección icónica de la ciudad imaginaria es estrictamente equivalente al significado del nombre. Son ciudades verdaderamente *cratílicas*, espacios ideológicos de la subjetividad, más que entidades urbanas observadas, conocidas o vividas.

Paradójicamente, esta relación entre significante y significado, surgida de los caprichos de la subjetividad, es también arbitraria y necesaria, pero en un sentido radicalmente diferente a la caracterización saussuriana del sistema de la lengua. Un efecto de sentido, común a todas estas entidades imaginarias, es la radical unificación y homogeneidad del espacio diegético, ya sea en términos de la *forma* (Florencia como una inmensa flor), del *color* (Parma, toda ella color violeta), o del *tiempo* (el ambiente uniformemente feudal de Bal-

ment, comme une de ces affiches, entièrement bleues ou entièrement rouges, dans lesquelles, à cause des limites du procédé employé ou par un caprice du décorateur, sont bleus ou rouges, non seulement le ciel et la mer, mais les barques, l'église, les passants. Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller depuis que j'avais lu la Chartreuse, m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux, si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie, puisque je l'imaginais seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de doùceur stendhalienne et du reflet de violettes. Et quand je pensais à Florence, c'était comme à une ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle, parce qu'elle s'appelait la cité des lys et sa cathédrale, Sainte-Marie-des-Fleurs. Quant à Balbce, c'était un de ces noms où, comme sur une vielle poterie normande qui garde la couleur de la terre d'ou elle fut tirée, on voit se peindre encore la représentation de quelque usage aboli, de quelque droit féodal, d'un état ancien de lieux, d'une manière désuète de prononcer qui en avait formé les syllabes hétéroclites et que je ne doutais pas de retrouver jusque chez l'aubergiste qui me servirait du café au lait à mon arrivée, me menant voir la mer déchaônée devant l'église, et auquel je prêtais l'aspect disputeur, solennel et médiéval d'un personnage de fabliau. (I, 387-88)

bec). Es evidente que la matriz a partir de la cual se construyen estos espacios es puramente subjetiva. Si la unidad tonal, ese "color del que está pintada uniformemente" deriva de la "sonoridad brillante o sombría" del nombre propio, a su vez el sonido y la luz también son construcciones imaginarias, mientras que el espacio proyectado se torna en una especie de "sinestesia narrativa" de la sonoridad y luminosidad del nombre. Los valores fonéticos que Proust atribuye a Parma, por ejemplo —"sílaba pesada", "en la que no circula el aire"—, tienen más de proyección subjetiva que de precisión fonética. Más aún, el espacio construido, la Parma de su imaginación, es producto de una doble relación intertextual: con otro nombre, origen de la coloración uniforme de la ciudad imaginaria (*violetas de Parma*), y con la novela de Stendhal, *La Cartuja de Parma*. ¿Hasta qué punto —cabría preguntarse— ciertos valores *semánticos* constitutivos de este espacio imaginario, tales como "lisa" o "compacta", aunados a los valores *sonoros* del significante —"sílaba pesada"—, son los de la torre inexpugnable en la que se encuentra prisionero Fabricio del Dongo? Tales valores habría que ubicarlos, sin embargo, en un espacio de mediación entre el texto de Stendhal y la interpretación de Proust. Una pregunta semejante se podría hacer con respecto a la insistencia en la *dulzura* de esta ciudad imaginaria, ¿no vendría quizá del callado idilio entre Fabricio y Celia? Una dimensión moral y afectiva de la dulzura que se obtiene por derivación interpretativa. Así, la selección opera a partir de estas redes intertextuales e interpretativas más o menos homogéneas, en las que no tendría lugar otra contigüidad culturalmente previsible, pero exterior a la matriz subjetiva de esta construcción. Por dar un ejemplo, a través de esas redes pueden pasar las *violetas de Parma*, ¡pero definitivamente no el *queso parmesano*!

Considerando que para la construcción imaginaria de Florencia el tejido hermenéutico-intertextual es menos apretado, la derivación etimológica es más transparente: Florencia es una inmensa flor, corola que se mira en el espejo de su propio nombre y del nombre de su catedral, Santa María de las Flores. Por lo que respecta al Balbec imaginario, este espacio es producto de la interacción de tres discursos: por una parte, los discursos orales de Swann y de Legrandin,

quienes le han hablado, el uno de la belleza de la catedral, el otro, del furor del mar; por otra, el discurso escrito del novelista de ficción, Bergotte, quien describe en detalle los tesoros arquitectónicos de la catedral de Balbec. Estamos aquí frente a un interesante fenómeno de producción textual, aun cuando todos estos personajes —Swann, Legrandin o Bergotte— forman parte del universo diegético de *En busca del tiempo perdido*, el discurso de cada uno de ellos se nos presenta en toda su alteridad, como algo autónomo y por lo tanto *citable*. En tanto que discurso del "otro", el narrador establece con ellos una relación *intertextual*, pero como que figuras sin referente extratextual, plenamente ficcionales, la relación sólo puede ser *intratextual*. Se trata entonces de una relación intertextual ficticia generada intratextualmente, en el seno de la misma ficción.

Ahora bien, estas construcciones imaginarias tienen un valor narrativo-ideológico bien definido. Todas ellas constituyen una forma espacializada de la motivación del signo; la proyección de estas ciudades estaría propuesta entonces como una significación necesaria, ya que está, supuestamente, implícita en la forma misma del nombre: o bien, la catedral resume a la ciudad misma, "le impone como un molde las mismas líneas, del mismo estilo, y la transforma en una especie de inmensa catedral". Más aún, estas ciudades, en tanto que signos motivados, aparecen como entidades imaginarias que se oponen al nivel de realidad establecido por la diégesis. A su vez, las entidades "reales" están marcadas como ciudades-signo arbitrarios, criaturas de lo heterogéneo y de lo contingente

> Pero el mar, que por todas estas cosas me lo había yo figurado que iba a morir al pie del vitral, estaba a más de cinco leguas de distancia (...); y esa cúpula, ese campanario, que por aquellas mis lecturas, en que se lo calificaba a él también de rudo acantilado normando donde crecían las hierbas y revoloteaban los pájaros, me imaginaba yo que recibía en su base el salpicar de las alborotadas olas, erguíase en una plaza donde empalmaban dos líneas de tranvías, frente a un café que tenía una muestra con letras doradas que decían: "Billar", y se destacaba sobre un fondo de tejados sin sombras de mástil alguno. Y la iglesia se entró en mi atención juntamente con el café, con el transeúnte a quien pregunté por mi camino, con la estación a la que iba a regresar, formando un con-

> junto con todo ello; así que parecía un accidente, un producto de aquel atardecer (...) (I, 660)[12]

Desde el punto de vista temático-ideológico, la confrontación de estos dos espacios, el imaginario (pseudodiegético) y el "real" (diegético) —o visto de otro modo, un espacio imaginario elevado al cuadrado— resume algunos de los temas más importantes en Proust. En torno a la oposición fundamental, *imaginación* (creación poética) *vs. realidad* (sujeción pasiva a lo cotidiano), se organizan en paradigma las otras, algunas incluso en forma de oposición espacial: el espacio continuo / el espacio discontinuo, la cohesión / la dispersión, lo necesario / lo accidental, lo homogéneo (connotación: armonía) / lo heterogéneo (connotación cacofonía), etc. En el Balbec de la imaginación, el mar y la catedral, en estricta contigüidad, se responden e interpenetran, formando así una sola materia unificada y homogénea. Si el campanario tiene su origen en un áspero acantilado normando, y la piedra con la que están construidas las naves y las torres es también piedra de acantilado, luego entonces, en esta lógica de la imaginación, la catedral tendría que ubicarse en la cima del acantilado, frente al mar. En el Balbec de la realidad, en cambio, este diálogo armonioso se interrumpe, no sólo por esa distancia impertinente, sino por la "cacofonía" que introducen los tranvías y el café, elementos accidentales que rompen la unidad esencial, incluso *material*, de la iglesia y el mar, unidad que, sin embargo, se sugiere como su "verdadera realidad" y que debería dar pie a una contigüidad efectiva en el mundo de lo cotidiano.

[12] *Mais cette mer, qu'à cause de cela j'avais imaginée venant mourir au pied du vitrail, était à plus de cinq lieues de distance (...) sa coupole, ce clocher que, parce que j'avais lu qu'il était lui-même une âpre falaise normande où s'amassaient les grains, où tournoyaient les oiseaux, je m'étais toujours représenté comme recevant à sa base la dernière écume des vagues soulevées, il se dressait sur une place où était l'embranchement de deux lignes de tramways, en face d'un Café qui portait, écrit en lettres d'or, le mot "Billard"; il se détachait sur un fond de maisons aux toits desquelles ne se mêlait aucun mât. Et l'église —entrant dans mon attention avec le Café, avec le passant à qui il avait fallu demander mon chemin, avec la gare où j'allais retourner— faisait un avec tout le reste, semblait un accident, un produit de cette fin d'après-midi...* (I, 658-59)

Desde una perspectiva narrativa, este desdoblamiento de niveles intensifica la ilusión de realidad del Balbec "real" (el de la diégesis), en contraste con el Balbec "falso" (el de la imaginación). Empero, como procedimiento textual de representación del espacio, el Balbec de la imaginación se rebela contra el sistema de contigüidades obligadas —tendiente a la heterogeneidad— en las formas convencionales de la representación de espacios urbanos o naturales; se rebela, en fin, contra la diferenciación de formas y segmentos que pudieran corresponder a otros semejantes en la realidad. En cambio, en la construcción de estas ciudades de la imaginación, se establece un nuevo sistema de contigüidades basado en la semejanza y la interpenetración de los elementos: la ciudad entera esculpida como una gran catedral, haciendo eco visual de la catedral que, a su vez, esculpe el *nombre* de la urbe.

Es así como en las formas de organización y en los sistemas de contigüidades radicalmente diferentes de aquellos que han segmentado y ordenado la realidad, nos enfrentamos a nuevos modos de proyección del espacio, pero, sobre todo, a formas diferentes de concebir la ilusión referencial. Porque la impresión visual que nos deja el Balbec "imaginario" es igualmente tan vívida como la del Balbec "real", aunque ambos sean, estrictamente hablando, espacios imaginarios. Este innegable "efecto de lo visual" en los espacios diegéticos, que abiertamente se declaran irreales o imaginarios, nos lleva a considerar nuevas formas de producir la ilusión referencial que no se adecuen al consenso general de lo que es la realidad y que no por ello sean menos "reales" como construcciones de la imaginación creadora.

Obras Citadas

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture. Nouveaux essais critiques*, Seuil, París, 1953/1972:

———, *S/Z*, Seuil, París, 1970.

DUCROT, Oswald, y T. TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, trad. española.

GREIMAS, Julien Algirdas, "Pour une sémiologie topologique", en *Sémiotique de l'espace*, Denoël/Gonthier, París, 1979.

LERAT, Pierre, *Sémantique descriptive*, Hachette, París, 1983.

PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, 3 vols., trad. Pedro Salinas (vol. 1), Fernando Gutiérrez (vol. 2), Plaza & Janés, Barcelona, 1975.

La construcción de espacios estéticos imaginarios de Umberto Eco en *El nombre de la rosa*

Primer apunte y varios desapuntes dejados fuera

● JOSÉ LUIS BALCÁRCEL ORDÓÑEZ

Éstas son otras apostillas, las mías, a *El nombre de la rosa*, de las que aquí presentamos en parte sólo algunas, de manera resumida en abreviada exposición. Para cuya pertinencia de análisis se vuelve indispensable el necesario discernimiento que fundamenta la obligada distinción, que sustenta y apoya los puntos de partida y de posibilidad que les da lugar, los de partida que concretan los objetivos que las justifican y, por supuesto, el camino del desenvolvimiento que de suyo pueda otorgarles la consistencia de los planteamientos que las elaboran y establecen.

En estética, las tendencias de aproximada regularidad pueden desprenderse de conjuntos determinados de objetos únicos y determinados entre sí, que de tal manera se constituyen, relacionados con los sujetos que los captan y aprecian, que los consumen y asimilan, hacen posibles, a manera de modos propios de formas y especies de catalogación, tendencias que tratan de ordenar, de lograr ordenamientos, como se lo propuso y logró Aristóteles para efectos de lograr distinciones por diferencias, semejanzas y aproximaciones racionales en general, racionalizadas y racionalizadoras. Tratándose, aquí, de los conceptos y categorías, sobre todo de las categorías estéticas.

Es así como a través del conocimiento estético, de la sistematización del conocimiento estético que recae sobre los modos de darse y operar los comportamientos y características de las relaciones que constituyen los objetos y sujetos artísticos y estéticos en general, y

no en lo particular, no obstante que lo general viene a resultar de conjugar lo particular, se sistematizan, a la vez, los conceptos y las categorías estéticas. Es un recurso operativo teórico instrumental, con cuyo recorrido inverso, a partir de instalarnos en lo general, más o menos cómodamente conseguimos arribar a la obtención de las determinaciones características en y de lo particular.

Ese modo y forma de conocimiento, por supuesto, es del dominio de Umberto Eco, en lo que tiene que ver con lo estético y la estética propiamente. En lo que la comunicación, por ejemplo, genera aquéllo, y cómo aquélla se hace cargo de investigarlo y explicarlo, de su estudio. De eso trata *Obra abierta*. Y, al respecto, y en sentido y con ello están su *Tratado de semiótica general* y su *Semiótica y filosofía del lenguaje*, también por ejemplo. E, igual, por lo que aquí particularmente se refiere, filosofía de la belleza y la estética en la Edad Media.

De lo que aquí se trata, es de reparar en el Umberto Eco productor de conceptos y categorías estéticas, sobre todo de categorías estéticas. Del escritor que inventa espacios y realidades imaginarias, o crea imágenes inventadas, hechas realidad. El constructor que crea estructuras y espacios imaginarios con imaginación, que articula elementos imaginarios que se resuelven en arquitecturas características. El que nos proyecta el artificio de sus diseños, o los diseños de sus artificios, haciéndonos trascenderlos de la objetividad concreta real a, o en la, que los ha convertido, dotados de significaciones conceptualizables —conceptualizadas—, traducidas en categorías distintivas de las realidades específicas creadas, determinadas, que las caracterizan, y se nos hacen características.

Desde "Primer día, después de nona", a la visita de, Umberto Eco, más bien Adso, nos advierte que la *admiración* posible, que se vuelve efectiva al alcanzar la cima de la escalera por el torreón central, ante el espectáculo que constituye el *scriptorium* mismo, *admiración* expresada a través de un grito que Adso no puede contener, es posible ser alcanzada, ser tenida y vivida, sólo a partir de la *contemplación* (pp. 91 y 92, traducción de Ricardo Pochtar. Lumen, Barcelona, cuarta edición, México, 1985). Quedamos así advertidos, y pasamos a compartirlo, de que el modo de conocimiento estético

en general, y artístico en particular, se obtiene, se alcanza a tener, por medio de la contemplación. Modo de conocimiento diverso, distinto y diferente del que se entabla, mediante otros modos, formas y tipos de relación, con otros objetos, procesos y realidades, no constituidos social y culturalmente en modalidades estéticas.

Y ahí mismo se proporcionarán, y quedarán establecidas, las características determinadas correspondientes a otras dos categorías estéticas, o que por notas manifestadas por su referente se constituyen como tales.

El primer piso, que no estaba dividido en dos, como el de abajo, permitía ser visto en su espaciosa inmensidad. Las bóvedas eran curvas, y no muy altas, menores que las de una iglesia, aunque más altas que las de cualquiera de las salas capitulares que Adso había conocido. Apoyadas en recias pilastras que daban lugar a un espacio que contenía una luz bellísima, ya que en cada una de las paredes más anchas había tres enormes ventanas, y en cada una de las paredes externas de los torreones se enmarcaban cinco ventanas más pequeñas, además de que la luz también entraba desde el pozo octagonal interno, a través de ocho ventanas altas y estrechas. Por lo demás, la abundancia de ventanas permitía la entrada de una luz continua y pareja que alegraba la sala, aun tratándose de una tarde de invierno. Porque a ello se agregaba que las vidrieras no eran coloreadas como las de las iglesias, sino de vidrio incoloro, sujetas en emplomados de tiras que formaban recuadros. Con lo cual, la luz penetraba lo más pura posible, sin estar modulada por el arte humano.

De lo cual se derivaba, tratándose de arquitectura y sus especificidades a las cuales estaba destinada naturalmente, que la gran sala cumpliera la función requerida de iluminar el trabajo de lectura de lectura y escritura.

La categoría está construida en la elaborada descripción apuntada. Y si en algo no quedara claro, puesto de manifiesto por completo, Adso acudirá a los conceptos pertinentes que abstraen los significados connotadores de las características a las cuales los mismos corresponden.

No obstante que aquel se había anticipado, y nos había anticipado, en la consideración de que, precisamente por sus características,

la luz que penetraba la sala resultaba ser bellísima, la descripción de la sala misma, de la gran sala, por sus características resulta ser bella. Por una parte, la *claritas* se corresponde con el principio espiritual de la que la luz resulta ser fuente de toda belleza y saber: "atributo inseparable de la *justa proporción* que se observaba en aquella sala" (el subrayado es nuestro). Y por justa proporción se tiene como homólogo significativo. Y de la claridad y la luz se dice, y no es reiteración, que son bellas las cosas de colores nítidos. De ahí queda claro, a su vez, que de otra cosa, sin embargo, depende la belleza, en orden de prioridad inverso a las que dijimos, a saber: "de la integridad o perfección".

Lo cual le da pie a Adso para dejar hecho el señalamiento de la categoría opuesta a la de lo bello o la belleza, al señalar que "por eso consideramos feo lo que está incompleto".

Luego, a manera de explicación conceptual estética complementaria, o de estética, mejor, Adso enfatiza respecto al estado de tranquilidad que la apreciación que lleva a asimilar lo bello, o la belleza, produce: "...la contemplación de la belleza entraña la paz, y para nuestro apetito lo mismo es sosegarse en la paz, en el bien o en la belleza...". Sin tener que distanciarse o sobreponerse a ningún tono, sentido o gusto platónico, sino al contrario. Y sí haciendo un deslinde de concepto categorial entre efectos, a partir de aquello producido como otro complemento más: "me sentí por una sensación muy placentera y pensé en lo agradable que debería de ser trabajar en aquel sitio" (*ibid.*, p. 92). En cuanto a gradaciones de la misma categoría, a continuación Adso agregaría que tuvo ocasión de conocer otro *scriptorium*, de proporciones semejantes, igualmente separado de la biblioteca, "pero con una disposición no tan bella como la de aquél".

Y, otro grito de *admiración*. Ahora, ante otra realidad. Ésta, aparecida en folios, determinada o determinadora, determinante en fin, de otra categoría, sí es en cuanto a "catalogaciones estéticas", en las que nos situamos, en las que nos instalamos. Se trataba de imágenes "de un mundo invertido respecto al que estamos habituados a percibir", "un mundo patas arriba".

Animales con manos humanas, que además les salían del lomo. Cabezas de las que les salían pies de las cabelleras. Sirenas, pero de

ave, con membranas que les hacían de alas, brotándoles de la espalda. Hombres sin brazos, con otros cuerpos humanos que les surgían de atrás, como jorobas. Figuras cuya boca y dientes las tenían en el vientre. Cuerpos de hombre con cabezas de caballo y caballos con extremidades de hombre. Peces alados como pájaros, y pájaros que tenían cola de pez. Monstruosas figuras de un cuerpo y dos cabezas, o con una cabeza y dos cuerpos. Vacas, cola de gallo y alas de mariposa. Mujeres con cabezas cubiertas de escamas, como lomos de pez. En fin, todo lo más horrendo que pudiera parecer, y aparecer.

¿No, acaso, estaríamos en presencia de lo grotesco, que homologaría con lo monstruoso estético?

Igual, aparecen también creados los espacios-concepto categoriales que devienen en comicidad.

Sobre lo que en los márgenes de un libro surgían, llenándolos por completo, derivadas de las volutas en los espléndidos dibujos de las letras, figuras diminutas de sirenas de "sirenas marinas, ciervos espantados, quimeras, torsos humanos sin brazos, que surgían como lombrices del cuerpo mismo de los versículos".

> En un sitio, como una especie de continuación de los tres "Sanctus, Sanctus, Sanctus", repetidos en tres líneas diferentes, se veían tres figuras animalescas con cabezas humanas, dos de las cuales aparecían torcidas hacia arriba y hacia abajo respectivamente para unirse en un beso que no habría dudado en calificar de inverecundo si no hubiese estado convencido de que, *aunque no evidente*, debía existir una profunda justificación espiritual para que aquella imagen figurara en ese sitio." (p. 99. El subrayado es mío.)

De lo que Adso concluye: "Examiné aquellas páginas dividido entre la *admiración* sin palabras y la risa, porque, aunque comentasen textos sagrados, las figuras movían necesariamente a la hilaridad. Por su parte, fray Guillermo las miraba sonriendo...". En efecto, se trataba de monos africanos, babuinos: Figuras de un mundo invertido, donde las cosas apoyadas en las puntas de las agujas y la tierra aparece por encima del cielo.

Por otra parte, no se puede desconocer que lo monstruoso, en tanto que categoría estética, de conformidad con las relaciones que

en ese sentido establecen los hombres con los objetos así determinados, se deleitan en ellos y por ellos. Por ejemplo, "los capiteles de vuestro claustro... ¿qué significan esas monstruosidades ridículas, esas hermosuras deformes y esas deformidades hermosas, desplegadas ante los ojos de los frailes consagrados a la meditación". ¿De vuelta a lo grotesco, o de ida a la ampulosidad de las formas?, cabría preguntarse. Nótense las combinatorias de los elementos estético conceptual categoriales que apuntan a dar el efecto pertinente que los lleva a corresponder: hermosuras deformes-deformidades hermosas.

Y por supuesto que sale a discusión el problema de correlacionar y distinguir entre calidades técnicas y estéticas. Como cuando se hace ver respecto de los emplomados de las vidrieras que en la misma abadía se trabajan, sin que pudiera conseguirse ya dotar a los vidrios del tono de azul que antes les conseguía imprimir la sabiduría de los antiguos (p. 109). Sucedía lo mismo en cuanto a técnicas y estética, con la orfebrería. Comparadas con las joyas que formaban el tesoro de la abadía, los relicarios que ahora se construían bien podrían parecer "¡una burda imitación!" (*ibid.*)

Y, en cuestión de vidrios, hay de vidrios a vidrios. Como sucede entre el vidrio artístico, estético: el de las vidrieras y los emplomados de los ventanales, y el vidrio, novedad del momento, con función y finalidades técnico utilitarias, como el de los lentes que, con satisfacción, Guillermo extrajo metiendo la mano en el sayo (p. 110).

Que la poesía es género literario, quedaba bien determinado y establecido, independientemente de que las metáforas que pudieran usarse en su articulación del artificio constructivo que la constituya, como tal hubieran sido utilizadas para transmitir la verdad, al servicio de la inspiración divina, que sería el caso de los salmos, o bien "para transmitir la mentira y sólo para *proporcionar deleite*", como las utilizan los poetas paganos (pp. 138 y 139. Los subrayados son míos).

El goce y placer estéticos quedan debidamente anotados: al deleitarse contemplando todas las bellezas de esa casa de Dios, y el encanto de las piedras multicolores hace borrar las preocupaciones externas, y la meditación lleva a considerar, con transferir lo material a

lo inmaterial, "la diversidad de las virtudes sagradas", dejando la impresión de hallarse, como quien dice, "en una extraña región del universo, aún no del todo libre en la pureza del cielo, pero ya en parte liberada del fango de la tierra" (p. 176).

Aquí dejamos mucho fuera, con ánimo y en aras de resumir y abreviar. Sobre la risa, bastante, incluido desde o hacia el tratamiento que le diera Aristóteles. Sobre el equilibrio que debe guardarse entre lo serio, lo grave, y lo que pueda animar con la risa. La intercalación de lo que pueda producir hilaridad, como método de hacer más y mejor comprensibles los discursos y los sermones serios. Las categorías de lo estético natural y lo estético artístico, y las derivaciones estéticas de los productos técnicos, utilitarios. Lo que tiene que ver con la sensibilidad, y la categoría de lo sublime. En fin...

Ya se presentarán nuevas ocasiones más.

En literatura, con *El nombre de la rosa* me sucede algo parecido a lo que en cine me pasó con *8 1/2*: manifestaciones ambas de *Obra abierta*: estimulan en mí muchas, varias y diversas lecturas, que me llevan al encuentro, cada vez, de muchas, varias y diversas, cosas más.

Los ámbitos trashumantes de González Tuñón

● EDUARDO MOLINA Y VEDIA

Habitar el útero del mundo, su memoria. Consagrarse a la gozosa celebración de los sitios de convivencia colectiva, ubicar en el centro las vicisitudes sociales como las verdaderas generadoras de los lugares. O sea, potenciar la percepción de lo profundo en los contextos cotidianos para la construcción literaria de espacios imaginarios. Ambitos que navegan sobre el surco de una realidad poética, más verdadera que lo meramente real. Apostar a la intimidad de lo público (si podemos ser nosotros mismos un espacio público, se vuelve íntimo), amar el aire confianzudo, denso, de los sitios donde la gente común, los bohemios y los marginales viven un presente apasionado e incierto y fabulan futuros maravillosos.

¡Tener un corazón ligero! Vale decir,
amar a todas las mujeres bellas.
Y una moral ligera, vale decir, andar con gitanos alegres
y dormir en un puerto un ocaso cualquiera y en otro puerto y otro
y andar con suavidad y desenvoltura de fumador de opio.

Compartir, en la magia de una poesía popular, colores y texturas humanas de funambulescos circos sin nombre, *"muros leprosos de las ciudades viejas"*, cantinas con *"mostradores maduros de puñetazos y de canciones, donde obreros y ladrones comen carne de buey y hablan de cosas importantes"*, grises riachuelos suburbanos sucios de petróleo y aceite, aromas de los hondos mercados, burdeles canallescos con facha de cabaret, cielos *"de taller, de aserradero, de molino harinero"*, con *"su horizonte de fábricas donde sueñan las chimeneas"*.

Testimonio y creación colectiva de lo inédito, por donde desfilan los espacios de la aventura entrañable, sorprendente, intempestiva y vital, tras *"una esperanza remota de vida miliunanochesca"*.

Tal es una de las vetas más ricas del poeta argentino Raúl González Tuñón (1905-1974) un traspapelado que alguna vez quizá redescubran los lectores latinoamericanos y aun muchos de su propia Argentina.

Todo, en insoslayables palabras del poeta:

para que a cada paso un paisaje o una emoción o una contrariedad
nos reconcilien con la vida pequeña y su muerte pequeña.
Para que un día nos queden unos cuantos recuerdos: decir, estuve,
estuve en tal pasión, en tal recodo. Estuve, por ejemplo,
en la feria de Aubervilliers, una mañana, con un trozo de asado,
una amistad tranquila, la mesa clara, el perro, el buen hablar
y afuera, las verduleras de París
chapoteando con los zuecos en la nieve.

Credo entre alucinado y nostálgico del poema "La cerveza del pescador Schiltiheim", que concluye así:

Para que bebamos la rubia cerveza del pescador Schiltiheim
es necesario no asustarse de partir y volver, camaradas. Estamos
en una encrucijada de caminos que parten y caminos que vuelven.

Para este viajero por planetas terrestres y humanos los lugares son paraísos o purgatorios donde laten desnudas las relaciones entre las personas, la *"serena carne viva del alma"*, *"el vientre verdoso de los puertos"*, el espíritu de barrios, amores y revoluciones, las *"tabernas frente al mar todo llovido"*, o la sopa gruesa, especiosa, humeante, bajo la luna de Cádiz, servida *"en una antigua cocina en donde cuelgan morcillas, jamones, chorizos y telas de araña"*.

En pocas obras es tan claro que el lenguaje poético —y todo lenguaje lo es en alguna medida— no sólo participa en una percepción supuestamente objetiva como designador externo y arbitrario de cosas, conceptos y acciones, sino que es sustancial en la construcción del mundo de esos objetos materiales e ideales, del mundo de la percepción y de la intuición objetiva. Se ha dicho que los paisajes,

los lugares, son un estado de ánimo y los visajes del alma travesías por parajes de definido ambiente. Aceptando que sujeto y objeto quedan ligados en la unidad de la experiencia —sea ésta cognoscitiva, poética o, en sentido más general, de aprehensión del mundo o entrañamiento en/con él— se diluyen dicotomías analíticas. Si es cierto que el poeta no sólo expresa lo que siente y piensa, sino que al hacerlo construye arquitecturas literarias, conjuntos de palabras hermosos en sí, no lo es menos que trasciende el ejercicio de un arte combinatorio, ya que nada es la palabra sin referente, de modo que, más allá de nombrar realidades concretas o abstractas, las recrea al desentrañar sentidos últimos u ocultos a la mirada superficial.

"*Una cosa es el amor y otra la palabra amor*", dice Juan Gelman, otro gran poeta argentino, compañero y amigo de González Tuñón. Al narrar el intercambio sobre el tema del aura entre Bertold Brecht, Walter Benjamin y Theodor Adorno, los tres conocidos marxistas alemanes, explica:

> Brecht anotaba en su diario del 25 de julio de 1934: "*Aquí está Benjamin, escribe un ensayo sobre Baudelaire... Curiosamente, un cierto spleen capacita a Benjamin para escribirlo. Su punto de partida es algo que él llama aura y que se relaciona con el sueño (con soñar despierto). Dice: cuando sentimos que se nos dirige una mirada, aunque sea a nuestras espaldas, la devolvemos. La expectación de que lo que miramos nos mire, genera el aura.*"

Para Benjamin el aura no es lo que dice el diccionario (luminosidad emanada de las personas, halo con que los pintores religiosos coronaban a los santos) sino "*el único fenómeno de una distancia, por corta que sea*", considerando la distancia como un concepto filosófico, como la cualidad del arte (recortada por la reproductibilidad de la obra), capaz de restituir "*la memoria y el horizonte, más allá del olvido, la caducidad y aun la muerte, como si la inmediatez y la cosa estuvieran unidas por lazos estrechísimos que impiden reconocer la verdad de que carecemos del tiempo necesario para vivir los verdaderos dramas de la existencia que nos es destinada.*" Un concepto la distancia vinculado en Benjamin con la verdad, que a su juicio "*no es el develamiento que destruye el misterio, sino la*

revelación que le rinde homenaje". A su vez Adorno se preguntaba sobre el aura según Benjamin confiriéndole un estatuto material vinculado con el trabajo: *"¿Acaso el aura no es la huella del olvidado elemento humano en la cosa, y acaso esa forma de olvido no se relaciona con lo que se observa como experiencia?"* Pero se trataba de algo distinto, de la idea de que el arte posee la cualidad de ir *"más allá de sí mismo"*. Según Gelman, en 1954, 14 años después que Benjamin se suicidara en una aldea de los Pirineos franceses acosado por la ocupación nazi, Adorno pareció asimilar la influencia de sus ideas sobre el aura, al escribir: *"Arte es magia liberada de la mentira de que sea verdad."*

El poeta ve las palabras como seres con vida propia, peso, textura, música, color y una resonancia de sentidos que es a menudo su mayor riqueza, rasgos todos donde se entrelazan indisolublemente, hasta confundirse, los niveles de la razón y la sensiblidad.

Ernst Cassirer lo dijo así:

> Como en la epistemología, tampoco en la reflexión sobre el lenguaje puede trazarse una divisoria entre lo sensible y lo inteligible como esferas aisladas, con una especie propia e independiente de "realidad". La sensación en la cual se da simplemente una cualidad sensible privada de toda ordenación no es un factum de la experiencia inmediata sino producto de la abstracción. La materia de la sensación no está dada nunca en sí y "antes" de toda conformación, sino que al establecérsela implica ya una referencia a la forma espacio-temporal. Pero esta primera referencia se va determinando progresivamente: la mera "posibilidad de yuxtaposición" y la "posibilidad de sucesión" se desenvuelven hasta formar el todo de espacio y tiempo, como ordenación concreta y a la vez universal.

En los años cincuenta el crítico Bruno Zevi traspuso al espacio habitacional la ruptura de aquella escisión categorial, rebasada en física por la teoría einsteniana de la relatividad, y señaló al espacio-tiempo como sustancia del hábitat. Los edificios no son dibujos ni relevamientos fotográficos o fílmicos, ni su materialidad construida o los lugares que genera vistos en su existencia pasiva —dijo—, sino que se consuman como obra arquitectónica en y por la vida que

desarrollan las personas en el espacio-tiempo que son capaces de albergar y generar.

Para el escritor argentino Ricardo Piglia la ciudad está más representada en la red de relatos que urden sus habitantes que por la trama de vialidades y parques. *"Si ese conjunto de narraciones pudiese captarse, sintetizarse y reproducirse, tendríamos una imagen insuperablemente fiel de la ciudad"*, opina.

Jean-Paul Sartre se opuso a la concepción tradicional de la imagen como imagen-cosa que reproduce en el cerebro la cosa externa. La imagen no es para él ilustración o soporte del pensamiento. A la vez, el contraste entre la riqueza de la realidad y la pobreza de la imagen no significa completa heterogeneidad. Sartre intenta una teoría capaz de comprobar lo espontáneo en la mera combinación imaginativa así como lo formalmente dado en la llamada fantasía creadora, tanto en la que reproduce libremente las imágenes como en la que aparentemente las produce sin material intuitivo o empírico. Así, la imagen que presenta la imaginación es irreductible a toda presentación de la cosa imaginada: distinta de la percepción, es un modo de "actuar" de la conciencia intencional.

Los textos de González Tuñón conjugan y enhebran mediante esa actuación imaginativa de la conciencia intencional los tres viajes de su literatura: los reales, que le permitieron ser *"el hombre triste de los hoteles que acaba de encontrar un amable refugio y un rostro amado"*, los de las palabras conquistadas, vividas y desatadas durante la elaboración de su escritura, y los que seguirán experimentando quién sabe por cuánto tiempo sus lectores, sobre el fondo de su propio imaginario, llevados de la mano por los caracteres alguna vez ideados, alguna vez impresos, una y otra vez leídos, en las páginas de sus libros. Viajes no sólo por geografías sino también por épocas y culturas, dada su virtud de meterse en la historia y devolvérnosla a través de la vivencia de los espacios con dos o tres rasgos de certero poder evocador. Como cuando canta a

las viejas catedrales inmóviles, definitivas, sonoras,
clavadas en el verde corazón de la Europa.
Esos trasatlánticos de Dios, tan viajeros,

que son amados de los pájaros y contra cuyos muros
discurren al sol los mendigos y los ciegos.

O como cuando nos dice, en "La calle del agujero en la media":

Yo conozco una calle que hay en cualquier ciudad
y la mujer que amo con una boina azul //...//
El ciego está cantando. Te digo: ¡Amo la guerra!
Esto es simple querida, como el globo de luz
del hotel en que vives. Yo subo la escalera
y la música viene a mi lado, la música.
Los dos somos gitanos de una troupe *vagabunda*
alegres en lo alto de una calle cualquiera.
Alegres las campanas con una nueva voz.
Tú crees todavía en la revolución
y por el agujero que coses en tu media
sale el sol y se llena todo el cuarto de sol.
Yo conozco una calle que hay en cualquier ciudad,
una calle que nadie conoce ni transita.
Solo yo voy por ella con mi dolor desnudo,
solo con el recuerdo de una mujer querida.
Está en un puerto. ¿Un puerto? Yo he conocido un puerto.
Decir, yo he conocido, es decir: Algo ha muerto.

Al presentar una reciente edición de obras de González Tuñón, Gelman dijo que *"ese hombre de memoria nítida, respuesta pronta y rica, modesto en el vestir, pobre siempre, de voz suave y cordial, ojos oscuros con una chispa inagotable de cariño, bondad, admiración y regocijo, de asombro no agotado, parece estar fingiendo que murió en 1973."* Y añade:

Su poesía está viva y atraviesa como un barco seguro los océanos de desolación y derrota popular, de pérdida de los sentimientos solidarios que ensanchan la subjetividad humana, hoy achicada y empobrecida por los parapetos que esta época contra natura obliga a levantar en defensa propia. Un poeta es como cualquier hombre pero cualquier hombre no es un poeta. Cantó la aventura de la dignidad. Entendió la vida como una aventura ancha y sin fin. Viajó por amores y países y no ancló en ningún asombro porque otros lo esperaban. No negoció con "los agrios sectarios" —de izquier-

da o derecha— que se ocupan de encajonar la poesía y producen teorías muy gordas y poemas muy flacos. Raúl tiene comercio sólo con el juego y el fuego de la palabra.

Por eso, hoy más que nunca, contra los no lugares de los adefesios urbanos, el hermetismo vacuo, afectado y gratuito de ciertas autoproclamadas élites estéticas y la mezquindad de la vida contemporánea, González Tuñón.

ESPACIOS IMAGINARIOS DE LA PSIQUE

Los espacios del deseo

● SILVIA DURÁN

En este tipo de eventos es un rito, casi obligado, agradecer a los organizadores la gentileza mostrada a través de su amable invitación. En mi caso, creyente de las buenas costumbres y desde luego cumplida con las reglas de educación, lo primero que quiero hacer, es manifestar la profunda alegría que me da ser partícipe de un coloquio como éste y, desde luego, darle las gracias a la doctora. María Noel Lapoujade por permitirme ser cómplice, en alguna medida, de su proyecto.

Mi agradecimiento, en verdad, va más allá de todo compromiso formal, es más, no es en lo más mínimo un compromiso formal. Por el contrario, lo hago, lo digo y lo siento, animada por la maravilla que es participar en un diálogo multidisciplinario, donde diversas miradas, con distintos enfoques, se conjugan para tratar de entender un mismo problema: los espacios imaginarios. Diálogo, está por demás decirlo, siempre enriquecedor y, más allá, uno de los más enriquecedores.

A partir del lunes y hasta hoy, he tenido la posibilidad de oír propuestas sugerentes y audaces que pocas veces se pronuncian en un recinto universitario como éste. Su audacia consiste seguramente en construir discursos serios y rigurosos acerca de temas que, en opinión de algunos, los de mente positiva, en el sentido en que sugiere Gaston Bachelard, son poco rigurosos o, al decir de otros, son pseudoproblemas; opiniones por demás erróneas. Si tuviera que elegir en este momento una palabra para expresar lo que ocurre en este coloquio, no dudaría en afirmar que es la irreverencia, entendida ésta como el respeto y compromiso con el conocimiento, que por lo

mismo lo sacude, lo pone en duda, le plantea nuevos retos y construye caminos diversos y más amplios.

Este amor al conocimiento, nos obliga a la dubitación sistemática de las teorías que proclaman la certeza, y, por lo mismo, al necesario reencuentro con el enigma como centro de la construcción teórica. La recuperación del enigma como principio del conocimiento, y su historia vista desde esta perspectiva, se liga a la necesidad de hacer la historia de otra manera que la ya descrita; una historia casi inexistente para el pensamiento positivo; la historia narrada desde lo humano, desde todo aquello que, pese a su consideración en los textos de los grandes teóricos de Occidente, ha sido relegado, ninguneado, olvidado o descuidado.

Descuido, olvido, ninguneo que conoce la severidad de la crítica con mayor fuerza desde el siglo pasado. La fragmentación a la que nos ha llevado esta indolencia y el malestar que la acompaña son seguramente los primeros y más fuertes móviles para reclamar una teoría que se construya a partir de la concepción, y tomando como base la integralidad del ser humano. Integralidad que, desde luego, es menester entenderla tal y como es, es decir, como la posibilidad de conquistarla, de poseerla, de construirla en la historia tanto personal como de la humanidad.

Líneas arriba he expresado, tal vez con cierta pretensión, mi complicidad con María Noel, misma que no tiene que ver con ciertos significados que le otorga el diccionario a esta palabra o mejor dicho a esta actitud, tales como: coautor, colaborador, cooperador o asociado. Mi complicidad se refiere más a ser partícipe de sus propuestas, a estar implicada en su proyecto, pero a no ser culpable, igual que ella, de propiciar con los medios con que cuento y en los espacios de diálogo de los cuáles dispongo esta proposición.

Cuando terminé de leer su libro, *La filosofía de la imaginación*, y más recientemente, al acudir al Seminario de Investigación de los Espacios Imaginarios, me di cuenta de dos cosas: la primera, que yo no me había ocupado mucho de semejantes temas; de hecho, podría decir, me estoy iniciando. Y la segunda, que el texto de María Noel apenas roza el cuerpo humano al señalar, tan sólo, el papel del ojo y el oído, comentario que hice a su debido tiempo.

La primera me llevó en un primer momento a la conciencia de que yo participaba, de alguna manera, del descuido que reclamo. ¿Cómo era posible que yo misma hubiera incurrido en semejante deuda, si, por otra parte, estaba convencida de que el espacio es uno de los más bellos y ricos productos de la imaginación? Espacio que, en nuestra función de habitar, como señala Bachelard, nos enfrenta en la vida cotidiana a la certeza de la fuerza de la imaginación, y a la división y posesión imaginarias de éste. Como cascada, las imágenes empezaron a desfilar por el pensamiento: el mundo sostenido por el héroe con límites precisos y caídas peligrosas ¿al espacio, a la nada? El mundo depositado en los lomos de cuatro fuertes paquidermos, la tierra como centro del universo, el sistema solar como el nuevo centro, entre otras, y por último, la más reciente y maravillosa propuesta científica: el universo no tiene centro porque es infinito. ¿Cómo pensar el infinito si no es a través de una imaginación, que como él, es infinita?

Y como hoy no voy a probar, ni a demostrar ni a fundamentar nada, porque mi única intención es plantear sugerencias desde lo que a mi preocupa, me voy a permitir afirmar que la imaginación tiene en el espacio de este universo infinito uno de sus lugares idóneos. Donde puede volar y navegar para construir verdades que se antojan producto de novelas fantásticas: hoyos negros, dimensiones desconocidas, luz muerta, galaxias parásitas, etcétera.

Esto es así, ya que tanto el espacio infinito del universo, como el más delimitado de cualquier rincón, son para los seres humanos su casa, los habita; el ser es naturalmente un habitante del espacio, él mismo es espacial. Y para hacerlo establece límites, fronteras, crea formas, concentra, extiende, planifica, modela, etc., el espacio exterior. Así aparecen calles, carreteras, edificios, casas, condominios —colmenares habitacionales—, parques... Así, transitando por la carretera miramos cercas de diversos materiales, líneas de púas, por las calles, puertas, paredes, entre los países fronteras... todos ellos espacios exteriores reales delimitados y construidos por la imaginación del hombre.

Aquí, perdón, no puedo evitarlo, quiero traer a la mesa esta imagen de espacios construidos y habitados, en ocasiones más tiempo

de lo que uno quisiera: los transportes. Los aviones, los trenes, los camiones y los autos. No menciono las bicicletas o las motocicletas, ya que su diseño no me permite pensar en la cueva, en la casa, en el vientre. Por el contrario, las imágenes que llegan son más bien de desplazamiento que de estancia, de aventura, de tránsito. No así, los otros medios de transporte, donde las formas cobijan a sus habitantes logrando que esos espacios se conviertan en habitación ocasional y en otros, como el de las casas-auto en habitación permanente con la posibilidad implícita de tránsito sin mudanza.

Si se lee esta historia, digámoslo así, de fraccionamiento, construcción y delimitación espacial, a la luz de la historia de las teorías, ideas e ideologías, podremos observar la relación próxima que existe entre el espacio construido y la percepción de nuestra propia espacialidad, es decir, de nuestro cuerpo o de nuestra mente, según sea el caso. Esto es perceptible, tanto en relación, digámoslo así, con las medidas físicas reales que obligan a ciertas dimensiones, como con el cuerpo imaginado, que imaginamos. A este último le competen necesidades espaciales íntimamente relacionadas con las diferentes naturalezas, esencias o condiciones humanas que nos hemos reconocido y que están ligadas al valor, el sentido y la función del hombre en el mundo, en el universo y con lo divino en cada una de ellas.

Y gozosa de este río diverso y plural de la imaginación, permití que las imágenes que hemos creado acerca de nosotros mismos cobraran presencia a través de la memoria, para hacer evidente otra certeza que me asalta de cuando en cuando desde hace varios años. Esto es, no somos sino cuerpo imaginante, que al propio tiempo que imagina el universo, se imagina así mismo.

La historia humana, en este sentido, se convierte en un caleidoscopio de imágenes corporales, es decir, de imágenes que hemos creado sobre nosotros mismos. Conforme a ellas, miramos y hablamos del universo, lo estructuramos mentalmente e inclusive lo valoramos. Visto de otra manera, las diferentes percepciones teóricas, sin negar que provengan también de estímulos que recibimos del exterior, son el espejo que nos devuelve nuestra propia imagen. Los seres humanos, al igual que los pájaros y otras especies animales, que construyen sus nidos utilizando su cuerpo como matriz, mode-

lamos nuestra casa con nuestra forma para habitarla con mayor confianza. Sólo que, y hay que decirlo, nuestra casa, a diferencia de la de los pájaros, es más amplia que el propio universo.

Me parece que la posibilidad de narrar la historia vista desde lo humano, podría empezar por el reconocimiento y, desde luego la fundamentación, de que somos cuerpo imaginante cuya principal función es la de habitar. El ser existe en el momento en que ocupa su primera habitación: el cuerpo de la madre, y después, se construye a través de su historia alojado en su propio cuerpo, su habitación. Sin poner atención, al menos en este momento, en los datos que ofrece la ciencia médica, podríamos decir que esta primera habitación, se antoja y presenta, en el imaginario colectivo,[1] como el lugar de la complacencia: sitio donde las apetencias humanas se satisfacen aun a costa del cuerpo habitado.

De ser así, el recuerdo primigenio de la vida se encuentra ligado a la satisfacción, a la felicidad; y la posesión del cuerpo se inicia mediante el placer y el movimiento, en una, primera, habitación oscura, cerrada y confortable, que como cofre guarda la vida con todas sus esperanzas.

La salida de esta cueva amorosa es un ejercicio doble de arrojo: el de la madre y el del nuevo ser que está dispuesto y preparado a habitar las casas que le esperan. En este sentido, el ser no es arrojado, se arroja con la condición natural que le caracteriza: su libertad para habitar el universo y más allá de este mismo.

No me voy a detener en las diferentes formas de habitar y los espacios habitados; esto ya lo ha hecho con gran talento y rigor Gaston Bachelard. Lo que me importa por el momento es destacar el ser, del ser humano que, en el colectivo imaginario y a través de este recuerdo primigenio, podrá reconocer su origen en un ser pleno y satisfecho, habitante de lo existente y lo creado, habitación vivencial, que permite disolver la imagen dualista, fragmentada, con la que lo miran algunas teorías.

[1] Me refiero a los sufrimientos fetales que señalan los médicos. En otro orden de cosas, poco importan, para la historia narrada desde la vivencia y para los imaginarios colectivos, los datos positivos que arroja la ciencia a este respecto.

Hablar de cuerpo imaginante e imaginado es manifestar que lo que tradicionalmente se percibe como lo de adentro (la subjetividad) y lo de afuera (la objetividad) son sólo dos aspectos de un mismo movimiento, de una unidad. Es, también, negar enfáticamente la división entre cuerpo y alma, materia y espíritu o razón y sensación, como si se trataran de dos antagonistas que establecen una suerte de relación elemental sin llegar nunca a fundirse. Por el contrario, y de acuerdo con Lacan, creo que el hombre no es geométricamente divisible y que "su topología no es la de adentro y la de afuera, y aún menos la de lo alto y de lo bajo, sino más bien la de un anverso y de un reverso móviles, cuyo lenguaje no cesa precisamente de intercambiar los papeles y de dar vuelta las superficies alrededor de algo que, para terminar y para comenzar, no es".[2]

El recuerdo del placer original, su naturaleza libre y su condición integral se encontrarán con los más diversos tropiezos y obstáculos en el mundo. El llamado principio de realidad será un primer inconveniente para que sus apetencias no sean satisfechas en los momentos requeridos, o quizá, para que algunas sean irrealizables. El segundo, desde luego, es la sociedad. Que, en su afán de lograr la felicidad a través de vías económicas, el ejercicio del poder y la represión (elemento indispensable para manipular la vida y el destino de los demás), impedirá la acción libre y fragmentará su ser en pequeños depósitos que albergarán fórmulas más que conocimiento, conformidad más que acción, y repetición más que creación. Todo ello, también, resultado del origen del ser: su placer aun a costa del cuerpo habitado.

Su ser para la felicidad se completa, a partir de su movimiento desde el cuerpo y en el mundo, con su ser para la muerte. Vida y muerte, felicidad y tragedia, son los contrarios siempre presentes en la vida de los hombres. Actúan como dos fuerzas en lucha perpetúa sin encontrar su síntesis, razón por la cual son el origen del movimiento intenso de la acción humana. Su única posibilidad de constituirse en unidad, está en la vivencia de los seres humanos; de ahí, asimismo, la plenitud característica de los hombres.

[2] Citado en, Roland Barthes, *Crítica y verdad*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1972, p. 27.

El recuerdo primigenio al cual hemos hecho referencia y el deseo de su recuperación se convertirán para el hombre en el principio de su acción, de su movimiento. En el contexto de las sugerencias que he leído, me parece importante tomar un par de ideas escritas por Heiddegger para afirmar, con él, que el deseo está relacionado con la naturaleza humana toda vez que el hombre es un ser proyectante. Dice, Heiddegger en *El Ser y el tiempo*: "El Ser relativamente a las posibilidades sí se muestra... regularmente como mero desear. En el deseo proyecta el ser ahí su ser sobre posibilidades que no sólo no se llega a empeñar en el curarse del sí sino cuya realización ni siquiera se imagina ni espera." De esta cita, me es importante destacar: "el hombre como ser proyectante a través de su constante desear".[3]

El deseo, según Aristóteles, es la "apetencia de lo placentero". El apetito, dice, es el principio que impele a la acción a un ser vivo, por mor de la satisfacción o de un deseo a la realización de un fin. "Lo que está en el pensamiento —dice Aristóteles— es la afirmación y la negación, en el apetito el perseguir y el huir." El apetito es el principio de acción último en cuanto su principio es apetecible.

El apetito, dice en la *Ética*, puede ser unas veces guiado y puede dirigirse al bien aparente o al bien real por lo cual puede, a veces, enfrentar a la razón y al deseo en un combate sin tregua. Esto nos indica que el apetito, como principio de acción, puede ser controlado por la razón o por los sentidos. Si bien, agrega Aristóteles, "la naturaleza superior tiende a dominar; es decir, la razón".[4]

Esta división de los deseos en superiores e inferiores se encuentra en diversos autores y obedece, de manera consecuente, a la dualidad que se establece respecto de la naturaleza humana. Los deseos superiores son el deseo de la verdad, de la perfección, del amor a Dios, a la sabiduría, etc. Estos mismos, vistos en el marco de una filosofía que procura la construcción de una sociedad justa, verán el deseo de alcanzar el bien común o el bienestar social como el deseo superior de los hombres. Los deseos menores o bajos se encuentran ligados a

[3] Martin Heidegger, *El Ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, p. 41.

[4] Aristóteles, *Ethica Nicomachea*, VI, 2, Bywater, Oxford, 1957, 1139 a 17.

la sensibilidad, a la apetencia corporal, misma que cobrará signos hasta patológicos en la interpretación psicológica, y a la individualidad en las filosofías que buscan la transformación social. En todo caso, los deseos superiores o inferiores y su valor moral se establecen con base en la proyección de la propia imagen del ser humano construida en los distintos tiempos.

En lo que a mi toca, me parece que los deseos, ya sean ligados a la razón o a el cuerpo, mantienen el mismo principio de acción y muestran al ser humano como lo que es: proyectante, imaginativo. La realización de éstos en el seno de la vida social será conveniente o inconveniente, moral o inmoral, de acuerdo con los modelos morales construidos y con sus efectos en la vida de los demás. Aunque he de advertir que, en el marco de esta propuesta, el deseo de placer es la acción fundamental del hombre, motivo por el cual dichos modelos y teorías deben de recuperar el valor de realizar los deseos corporales y mirarlos ligados a los deseos racionales.

Desde mi punto de vista y consecuente con las sugerencias que quiero participarles, el deseo es la fuerza de la acción, su espacio natural es la imaginación y muestra a un ser humano proyectante, libre, transgresor, creador, que busca la recuperación, en la vida, de su recuerdo primigenio, la plenitud, el placer y la felicidad; todo ello consecuencia de su condición.

¿Pero qué quiere decir todo esto en el contexto que proponemos? Quiere decir la recuperación de su humanidad, la inmensa felicidad de sus tristezas, la tragedia que lo hace consciente de golpe de su vulnerabilidad y de su finitud, el deleite de los sentidos, el ejercicio de su vida espiritual o mística, el placer de la satisfacción, la reivindicación de su degradación material, el goce, en fin, la posibilidad de eliminar la valoración que se establece al señalar la diferencia entre su actividad racional y la corporal, la primera fundamental y la segunda accidente, la primera entendida como lo propiamente humano y la segunda ligada a su animalidad o a la naturaleza; de ahí, el menosprecio y el descuido de la que ha sido objeto.

Pareciera ser, y más por las constantes menciones acerca de la fragmentación humana, que hoy los deseos viven en lugares distintos y apenas se tocan. Sin embargo, existe un espacio de confluencia de

todos ellos, un lugar donde la subjetividad humana está mejor modelada que en la filosofía, territorio de la imaginación y el deseo: el arte.

Si bien en la actividad estética en general, el ser humano puede recuperar su integralidad, ya que en un solo acto o relación, siempre en presente, su sensibilidad, su pensamiento y su acción se entremezclan y conjuntan para recibir la información estética: en el arte, además, podemos conocer la historia de los deseos de la humanidad. Ya que, como dice Barthes, el arte es: "obras atravesadas por la gran escritura mítica en la cual la humanidad intenta sus significaciones, es decir sus deseos".[5]

En el espacio simbólico del arte, el deseo pierde las limitaciones impuestas al conocimiento o a la acción. Libre de ataduras, el arte juega, transforma, propone y muestra sin piedad o censura los deseos considerados en la vida cotidiana como los más bajos, los superiores o los irrealizables. Su discurso logra romper las fronteras exageradamente propuestas entre la razón y la sensación, la lógica y la emoción, la imaginación y la verdad, el sueño y la vigilia, la vida y la muerte, o la sensatez y la locura.

Hedayat, el autor de una sola obra donde la realidad inmediata se funde con reminiscencias que ascienden de un pasado de siglos y son génesis de un acontecer actual, escribió, antes de suicidarse

> Hay llagas que, como la lepra, roen el alma lentamente, en la soledad. Todo el mundo las incluye en el número de los accidentes extraordinarios, y si alguna vez alguien las describe empleando la palabra o la pluma, la gente respetuosa de las concepciones corrientemente admitidas, que por otra parte prohíja, se esfuerza en acoger su relato con una sonrisa irónica...
>
> ¿Se penetrará alguna día en el misterio de esos accidentes metafísicos que relata el arte, de estos reflejos de la sombra del alma, sólo perceptibles en el embotamiento que separa el sueño del estado de vigilia?[6]

¿Estaremos dispuestos a crear una teoría que sea capaz de dar cuenta de los accidentes metafísicos, de transformar su lenguaje por

[5] R. Barthes, *op. cit.*, p. 63.

[6] Hedayat Sadegh, *La lechuza ciega*, Joaquín Mortiz, México, p. 7, 1966.

uno más amplio que sirva para designar esas experiencias que, imaginarias o no, marcan nuestras vidas, se arriesgará la teoría alguna vez a emplear las imágenes y las metáforas como parte de su lenguaje habitual?

El camino ha comenzado, no me queda la menor duda, pero mientras esto se consolida contamos con el arte para hacerlo, para conocer a fondo esos espacios de la intimidad más guardada y protegida que tesoro alguno. Porque en esa intimidad se encuentra lo que en el fondo somos y su mostración nos pone en debilidad a la vez que descubre el universo contenido en el cuerpo imaginante y en el cuerpo imaginado. El arte dice lo oculto, lo secreto, lo impropio, lo imposible, para una realidad mirada sólo desde la exterioridad. En el arte, la realidad es simbólica y, por lo mismo, se funde con la ensoñación humana y muestra los deseos; es un documento por demás apreciable para conocer los mitos de la humanidad; su materia es la imaginación.

Escribo sólo para mi sombra dice el narrador de *La lechuza ciega*:

> Es para ella que deseo probar esta experiencia, para ver si podemos conocernos mejor. En verdad, son preocupaciones futiles que me atormentan más que cualquier otra realidad. Estos hombres que se me parecen y que, exteriormente, obedecen a las mismas necesidades, a los mismos deseos que yo, ¿tienen otra razón de ser que la de engañarme? ¿Son otra cosa que un haz de sombras, creadas solamente para burlarse de mí, para soflamarme? Todo lo que siento, todo lo que veo y juzgo, ¿no es acaso un sueño irreconciliable con la realidad?[7]

La imaginación y el deseo son una pareja de amantes perfecta que vive su relación en el arte... A los dos les pertenece el tiempo, pasado, presente y futuro son de ellos; el significado de la obra es el deseo, que se establece más allá de cualquier código de la lengua. "Sólo la lectura anima, la obra mantiene con ella una relación de deseo. Leer es desear ser la obra, es querer ser la obra...[8] La posibili-

[7] *Ibid.*, p. 9.

[8] R. Barthes, *op. cit.*, p. 82.

dad de eliminar la tristeza, producto de la falta de lo que por amor se tiene deseo y que llamamos nostalgia, es recuperar lo perdido. Cuanto mayor es la tristeza... con mayor deseo o apetito (el hombre) se esforzará en alejarla para recuperar la plenitud, la satisfacción y la felicidad de su habitación primera mediante la decisión de vivir una vida estética.[9]

[9] Spinoza, *Ética*, III, 36, escol. III, 37, dem., Fondo de Cultura Económica, México, 1958.

Los espacios imaginarios en el erotismo

● MARGARITA ZARAZÚA MONTERROSA

Introducción

Es importante señalar que a través del tiempo el amor, el erotismo y la sexualidad se han manifestado en diferentes formas, cambiando evolucionando o en el peor de los casos deformándose, y Octavio Paz en su libro *La llama doble* realiza un recorrido por la historia de la humanidad para ir revelando los conceptos, las diversas actitudes y el comportamiento del ser humano en estos tres aspectos.

Cuestiones que son fundamentales: sin ello dejaríamos de llamarnos humanos; sin embargo, estos términos en muchas ocasiones han sido confundidos y mal entendidos; por tal motivo Octavio Paz en este libro trata de aclararnos cada uno de ellos, la manera cómo se relacionan, por qué y cómo podremos identificarlos y diferenciarlos. Así como también descubre la importancia que tiene la poesía en este ámbito. La poesía como el vínculo, el lazo indisoluble que han formado la sexualidad, el amor y el erotismo. La poesía como el elemento fundamental. La poesía como la capacidad creativa del ser humano para desatar, apaciguar, mitigar o enardecer los sentidos.

Por tal motivo, es de suma importancia analizar el texto antes mencionado de Octavio Paz en relación con el tema de esta ponencia, puesto que este escritor desentraña estos conceptos como lo veremos a continuación.

Paz tituló este libro *La llama doble*, porque dice que la llama es la parte más sutil del fuego, que se eleva a lo alto en figura piramidal. El fuego original y primordial, la sexualidad levanta la llama del

erotismo y ésta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula, la del amor. Erotismo y amor es la llama doble de la vida.

Paz afirma: "El testimonio poético nos revela otro mundo dentro de este mundo. Los sentidos sin perder sus poderes se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible." (*La llama doble*, p. 7.)

Pienso que Octavio Paz es original en este libro en lo que se refiere a su lenguaje, puesto que logra hablar de cuestiones filosóficas en un lenguaje poético. Su propuesta es filosófica-poética; escribe desde el ámbito filosófico porque afirma que la poesía es una posibilidad de conocimiento de sí y del otro. También explica que la imaginación es una facultad primordial en los individuos, sin la cual la poesía y el erotismo no podrían desarrollarse. Él insiste "El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación" (*Op. cit*, p. 9.)

Por tanto, el autor en este libro trata uno de los problemas fundamentales de la filosofía actual y que se refiere a que si la imaginación puede ser considerada como fuente primordial del conocimiento humano, investigación que ya había iniciado Bacon en 1605, quien afirma: "El hombre imaginante es un ser que se libera de distintas ataduras; en esa medida se autoafirma como humano y, por ende, alcanza otra vía para su humanización," (María Noel Lapoujade, *Filosofía de la Imaginación*, pp. 44-49.) Pero, como es de todos conocido, la imaginación como facultad cognoscitiva ha sido desdeñada, puesto que el racionalismo absoluto y la lógica ocupan un lugar privilegiado en muchos ámbitos, por lo cual la imaginación no ha sido estudiada lo suficiente como esta capacidad creativa y cognoscitiva del ser humano. Esto cobra gran importancia desde el ámbito filosófico, puesto que Octavio Paz afirma que a través de la imaginación el hombre se vuelve humano; es decir, gracias a la imaginación el hombre logra humanizar hasta la sexualidad; sin la imaginación queda atrapado en las redes de lo sexual, de la animalidad, para únicamente satisfacer su necesidad natural de procreación. Para Octavio Paz:

> ... el erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hom-

> bres. La primera nota que diferencia al erotismo de la sexualidad es la infinita variedad de formas en que se manifiesta, en todas la épocas y en todas las tierras. El erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo" (Octavio Paz, *La llama doble* pp. 14-15.)

En este aspecto, coincide con Bacon como ya lo habíamos mencionado, la imaginación; tanto para Paz como para Bacon permite que el hombre se humanice.

Por tanto, Octavio Paz en este libro nos muestra cómo la imaginación es una potencialidad cognoscitiva del hombre, porque a través de la imaginación éste se redescubre como ser humano, pues es el único ser que es capaz de erotizar su sexualidad; pero, además, Paz describe que la imaginación es un acto amoroso poético, porque, a través de la poesía y el amor, los seres trascienden en el tiempo y el espacio para fluir en la naturaleza. Octavio Paz insiste en que:

> La imaginación es la potencia que. transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora. La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos, la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación es ya erofismo. (*Ibid.*, p. 15.)

Así la poesía cobra un lugar primordial en el erotismo. Sin ésta el erotismo no tendría la afectación que ha tenido; en algunos casos es la iniciación, en otros el proceso erótico en sí y la propia culminación del erotismo. Paz dice: "La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse sin afectación que el primero es una poética corporal y la segunda una erótica verbal." (*Idem.*)

La imaginación como un proceso de liberación o encarcelamiento

Una de las propuestas que cobran mayor importancia en este libro es cómo el autor nos permite descubrir que el amor nos da libertad y el erotismo nos lleva al encarcelamiento.

Octavio Paz destaca cómo el erotismo en algún momento es encarcelamiento, porque te lleva a ser presa de tus pasiones, pues el erotismo es producto de la imaginación de los seres humanos; por tanto, cuando las personas se relacionan de una manera erótica saben que no son ellas precisamente las que producen el erotismo, sino la imaginación y es través de ésta que se crean fantasmas, los cuales provocan la eroticidad. Paz explica: "En todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo." (*Idem.*) Este autor afirma que cuando hay una relación erótica, nunca hay sólo dos participantes, sino tres o más, porque aunque sólo estén presentes dos personas, en la mente de cuando menos uno de ellos, habrá un fantasma; por esto es que se producen los celos, porque realmente el que ha sido producto de esta eroticidad es un fantasma, no es el otro, y el que está presente, en todo caso no soy yo el amado, sino un fantasma.

> Vivimos con fantasmas y nosotros mismos somos fantasmas. Para salir de esta cárcel imaginaria no hay sino dos caminos. El primero es el del erotismo y ya vimos que termina en un muro. La pregunta del amante celoso, ¿en qué piensas, qué sientes? no tiene la respuesta sino en el sadomasoquismo: atormentar al otro o atormentarnos a nosotros mismos: en uno y en otro caso el otro es inaccesible e invulnerable: No somos transparentes. (Ibid., p. 59.)

Sin embargo, Paz está convencido que se puede salir de la cárcel imaginaria que produce el erotismo, la cual provoca los celos, el sadomasoquismo y los fantasmas; esto se logra utilizando el otro camino de la imaginación, que nos conduce al verdadero amor, puesto que para este poeta: "No hay amor sin erotismo como no hay erotismo sin sexualidad, pero la cadena se rompe en sentido inverso; sin erotismo no hay amor y erotismo sin sexo es impensable e imposible" (*Idem.*)

Cuando las personas se erotizan sin amor llegan al encarcelamiento de sus pasiones, pero sucede en sentido inverso cuando estando enamorados se utiliza la imaginación para erotizarse, porque el amor produce un sentimiento de libertad a través del cual las personas pueden otorgar libertad al otro. En esta parte yo encontré una

relación directa entre Paz y el surrealismo. Los surrealistas expresan que el ser humano gracias al amor tiene la posibilidad de ser libre, porque solo gracias a ese sentimiento logramos identificarnos plena y totalmente con el otro confundiéndonos como si fuésemos uno solo. Al identificarme con el otro lo reconozco como sujeto y le otorgo su libertad, y de la misma manera me reconozco y reconozco al otro como parte de la humanidad.

Así, escribe Octavio Paz:

> ...el amor es metáfora final de la sexualidad. Su piedra de fundación es la libertad... el amor es un hechizo y una atracción que une a los amantes en un encantamiento. Lo extraordinario es que en esta creencia coexiste con la opuesta: el amor nace de una decisión libre, es la aceptación voluntaria de una fatalidad. (*Ibid.*, p. 127)

Para Octavio Paz tal es el misterio del amor, del cual hablaron los griegos y los autos sacramentales hispánicos, puesto que los enamorados eligen libremente su propia fatalidad, porque saben que el amor puede degenerar en traición, infidelidad, olvido.

Conclusiones:
Amor y erotismo diferencias y coincidencias

Paz afirma que la sexualidad es animal y el erotismo es humano. El erotismo es un fenómeno que se manifiesta dentro de una sociedad y consiste esencialmente en cambiar el impulso sexual reproductor y transformarlo en una representación.

Uno de los fines del erotismo es dominar el sexo e insertarlo en la sociedad. Sin sexo no hay sociedad, pues no hay procreación, pero el sexo también amenaza a la sociedad: sometidos a la perenne descarga eléctrica del sexo, los hombres han inventado un pararrayos —el erotismo—. Según Paz el erotismo es una invención equívoca cuando se desvincula del amor, porque pierde su finalidad y se convierte en represión y licencia, sublimación y perversión. El erotismo defiende a la sociedad de los asaltos sexuales, pero niega la función de la procreación; es dador de vida y de muerte.

Entiendo que para Paz el erotismo es una invención equívoca cuando este se desprende del amor y desvía a la sexualidad de su objetivo primordial —la procreación—, confundiéndose la humanidad al pensar que el erotismo surgió como la posibilidad del deseo sin fundamentos. Es entonces cuando el hombre le inventa al erotismo estos fundamentos: como la muerte, la perversión y otras tantas deformaciones. Sin embargo, en este texto Paz no pretende que el único fin del erotismo deba ser la procreación, porque el hombre a través de la historia ha demostrado que en eso radica una de las grandes diferencias con los animales, pues los individuos no sólo se relacionan sexualmente para procrear; en las relaciones sexuales el hombre encuentra amor y placer humanizándose a través de su sexualidad. Pero éste no se puede desviar por completo de la naturaleza de la sexualidad que tiene como objetivo natural la procreación en el ser humano y los animales. Cuando el hombre encuentra el amor, no se produce en él un erotismo sin fundamentos, sino al contrario pone en práctica su imaginación para erotizarse y éste se reconoce en el universo como parte de él; en este momento es cuando entiende el misterio de la vida.

Paz al respecto explica:

> La experiencia que acabo de evocar es el regreso a la realidad primordial anterior, al erotismo, al amor y al éxtasis de los contemplativos. Este regreso no es una huida a la muerte ni negación de los aspectos terribles del erotismo: es una tentativa por comprenderlos e integrarlos a la totalidad. Comprensión no intelectual sino sensible saber de los sentidos. (*Ibid.*, p. 28)

Por tanto, podemos concluir que para el poeta es esencial recuperar el ámbito de la poesía y el amor, puesto que lo importante es el ejercicio concreto de la libertad, y el hombre no logra su libertad sino a través del amor porque sólo a través del amor logramos identificarnos plena y totalmente confundiéndonos con el otro como si fuésemos uno solo. Este escritor insiste en la importancia del amor como aquel que nos posibilita la libertad. Por tal motivo hace una descripción detallada de los elementos constitutivos del amor:

> La primera nota característica del amor es la exclusividad... El amor es individual o más exactamente interpersonal: queremos a una persona y le pedimos que nos quiera con el mismo afecto exclusivo... La exclusividad requiere de la reciprocidad, el acuerdo del otro, su voluntad: así pues, el amor único colinda con otro de los elementos constitutivos: la libertad. El verdadero amor consiste precisamente en la transformación del apetito de posesión en entrega. Por eso pide reciprocidad y así transforma radicalmente la vieja relación entre el dominio y la servidumbre. El amor único es el fundamento de los otros componentes: todos reposan en él... (*Ibid.*, pp. 118.)

Coincide así con el movimiento surrealista, puesto que Breton desaprueba completamente la promiscuidad en el amor, porque afima que existe el amor único que nos lleva a la pasión y al erotismo (lo cual no es una promiscuidad, sino la manera que tiene el ser humano de manifestar plenamente sus sentimientos más profundos, constituyendo así un homenaje a la naturaleza). El amor nos conduce así a la plena libertad, porque nos lleva a romper todas las cadenas, y además ejercemos nuestra libertad al elegirlo; por tanto nos lleva a ser fieles a esa elección. Este concepto de la fidelidad lo traslada hacia todas nuestras elecciones.

Octavio Paz explica que para Breton el hombre es un ser inocente; por esta razón tiene una capacidad especial para ser poeta porque logra crear maravillas. El ser humano, como tal, está llamado a lo insólito, es parte de su naturaleza; simple y sencillamente, al participar de la vida en él se cumplen todas las contradicciones y los hechos que a veces parecen inverosímiles y las resuelve de igual forma viviendo la armonía que le presenta la naturaleza; aunque él muchas veces lo desconoce.

Para Octavio Paz la sexualidad, el amor y el erotismo son el fundamento de la vida del individuo, y éste no puede negar ninguno de los tres elementos porque ello constituiría su deshumanización o su muerte, pero tampoco le es permitido olvidar que la imaginación es el elemento primordial sin el cual el amor quedaría reducido a una simple sexualidad. De igual forma el erotismo desvinculado del amor lleva al hombre a deformaciones monstruosas, puesto que olvida o confunde la verdadera esencia de la vida. Así es como la imagi-

nación, al crear el erotismo, puede provocar el encarcelamiento o la libertad del individuo.

De lo anterior podemos concluir que lo importante es que la imaginación produzca el erotismo del amor, y esto se da a través de: "Los grandes mitos poéticos, las grandes imágenes de la poesía en todas las lenguas, que son un objeto de comunión colectiva." (Octavio Paz, *Estrella de tres puntas*, p. 23.) En ello existe una identificación de pensamientos a pesar de las grandes divergencias, igual que en amor, donde a pesar de las diferencias los seres se complementan.

Modelo espacial de la memoria mágica: Giordano Bruno

● ADRIANA DEL C. MARTÍNEZ BELTRÁN

Nos ocupa a continuación el tema de la memoria. Será preciso, tal vez, aclarar que no trataremos aquí sobre la memoria como capacidad psicológica individual. No es ése el sentido que, para el presente trabajo, implica la "subjetividad". Exploraremos la memoria como "lugar imaginario": galería mental, archivo de la imaginería personal, álbum de las fotografías personales (como imágenes robadas al tiempo) y, en el caso del autor que a continuación nos ocupa, posibilidad de re-construir al mundo, y conservarlo.

Este afán de conservar en la memoria las cosas, como manteniendo lo ya sucedido a salvo del tiempo, toca un impulso de trascendencia. Y es, en este sentido, que con la memoria intentamos trascender también la propia finitud, nuestra íntima individualidad. Subjetivo es, entonces, el impulso de trascender límites, mismo que la imaginación contribuye a registrar, pretender y, en consecuencia, crear; pues sólo la imaginación puede abarcar la extensión de lo real y, aún más, magnificarla.

La memoria, inseparable de esta facultad imaginativa, puede pretender abarcar y contribuir a mostrarlo todo. Es, en este sentido, una facultad "monstruosa". Así la presenta Giordano Bruno y, para comprender su interés, tal vez podríamos pensar en las llamadas "cápsulas del tiempo" (especie de cajas a prueba de humedad y calor, llenas de objetos simbólicos, que pueden enterrarse aspirando a ser bombas programadas de la recuperación —si esto fuera posible— del sentido). Lo mismo ocurre en el espacio exterior, donde surcan los cielos receptáculos puestos en órbita con símbolos y ejemplos de

nuestra civilización, pretendiendo mostrar quiénes somos, por si acaso otras inteligencias pudieran encontrarlos y descifrarnos. Tal vez se trata de intentos de sintetizarnos y "memorizarnos" en el Universo, intentos que quizá hubieran fascinado a Giordano Bruno, pues, de modo semejante, pretende él concentrar en un lugar —talismán capaz de invocar, evocar y convocar a un mismo tiempo— las nociones y aspectos que conforman la reunión de todo lo sabido, lo anhelado, los conceptos, las ideas, las pasiones y las técnicas. ¿Pretensión ambiciosa de una magia ingenua? Posiblemente, pero bastaría navegar por las redes de Internet para redescubrir el proyecto bruniano: encontraremos ahí las ideas, conceptos, imágenes, pasiones y técnicas que se consideran óptimos para ser conservados ¿para quién? ¿Quién decide qué merece sobrevivir al tiempo? Pretensión moderna de conservar y dominar lo real, pero ubicándonos dentro de la realidad, ¿no resultará tan ambiciosa como el modelo bruniano? ¿O será tal vez que Bruno no es, a fin de cuentas, ningún ingenuo?

Similar a la Internet, Bruno crea un espacio imaginario, virtual, donde el todo se reúne en una misma imagen colectiva, capaz de combinaciones, en su posibilidad, infinitas. Espacio virtual que ordena en su espacialidad todo lo memorizable para, justamente, abolir las distancias, o al menos pretenderlo.

Francis Yates, notable investigadora de los modelos mnemotécnicos del Renacimiento apunta sobre el proyecto de Bruno: "En la naturaleza, todo está en todo. Así pues todo el intelecto esta en todo, y la memoria puede memorizarlo todo a partir de todo."

Todo está en todo es el principio básico de la magia renacentista que permite la elaboración de consecuencias en la realidad aparentemente "lejana" manipulando lo cercano. Principio básico de la creación de talismanes y hechicerías. La posibilidad de la magia supone una íntima conexión de las entidades que conforman el universo de Giordano Bruno.

Este autor y héroe, típicamente renacentista, heredero tanto del neoplatonismo como de la cábala, la alquimia, la religión egipcia y los mitos grecolatinos, busca sedientamente la reunión de elementos en una imagen del universo; imagen re-ligiosa en un sentido original del término: buscando pretextos para la re-unión. Esta tarea, imposi-

ble de abarcar para el entendimiento, es para la voluntad solo aspiración. Es la memoria la facultad privilegiada que realizará para Bruno la reunión de los elementos del universo (todos los quehaceres, todos los saberes, todas las acciones e incluso la sospecha de todos los misterios). Se convierte así en el pilar de una ética estética:

> ...el ojo ve las otras cosas, a sí mismo no se ve. Pero, ¿cuál es aquel ojo que se ve a sí mismo? Aquel que en sí mismo ve todas las cosas y él mismo es todas las cosas. Seríamos semejantes a ese ser excelso si pudiésemos ver la sustancia de nuestra especie; de la misma manera que nuestro ojo se vería a sí mismo, así nuestra mente se vería a sí misma. Como, entonces, sería ya posible entender todas las cosas, tampoco sería ya difícil hacer todas las cosas (...) De ahí que así como no consentimos nosotros en cierta profundidad e indivisibilidad, sino que podemos ver algunos accidentes de nosotros mismos relativos a nuestra superficie (a saber, el color y la figura) y podemos ver la semejanza del propio ojo en el espejo, así tampoco nuestro intelecto se ve a sí mismo en sí mismo, sino en una cierta especie exterior. En simulacro, imagen, figura, signo. Esto es lo que, referido por Aristóteles, fue antes expresado por los antiguos y es comprendido por pocos de los neotéricos: "entendernos (esto es, entender les operaciones de nuestro entendimiento) o es imaginación o no es sin imaginación." Mas adelante: "no entendemos, a no ser que especulemos con imágenes". (Bruno, *De imaginum.*)

Lo que aquí nos ocupa, para tratar de rescatar un aporte bruniano a la concepción de los "Espacios Imaginarios", es cómo esta memoria es inseparable de la imaginación. Y, también, en qué medida su construcción, imaginaria, permite situar a la memoria en un territorio que media entre los tiempos y su abolición, la eternidad.

Uno de los esfuerzos de Bruno a lo largo de la concepción de su obra va encaminado a la construcción de un Arte de la Memoria, aspiración tan típica de su época como original resulta la creación que él efectúa. Retomaremos su último modelo, mismo que aparece en *Sobre la composición de imágenes, signos e ideas para todos los géneros de invenciones*, disposiciones y memoria, su obra póstuma.

Para comprenderlo, podríamos empezar por una cosmología en la que el espacio no existe como distancia. Mundo integrado, agluti-

nación de elementos reordenados cósmicamente por el amor, como vínculo supremo de la creación. El mundo del héroe bruniano supone que cada elemento de lo real es presencia y símbolo del resto de un conjunto universal. El espacio mágico, para Bruno, posibilita el heroísmo del amor, el cual se caracteriza por tener como máxima misión la reunión del todo consigo mismo más allá de los individuos, las particularidades, las imágenes variadas o los números posibles. El conjunto de lo múltiple se reúne en un todo universal, para alcanzar el cual el héroe trabaja —enfurece— ciego de pasión ante la ilógica propuesta: la contradicción es posible y, aún más, deseable: todo está en todo: están las estrellas en el espíritu del poeta, el universo en la aspiración del sujeto que filosofa, lo exterior en lo interior, y así, de idéntica forma, está lo pasado en la memoria presente.

Para Giordano Bruno, la memoria sólo puede realizar la elaboración del recuerdo enlazada con la posibilidad de constituir y sintetizar imágenes. De hecho, para este autor —como para prácticamente el resto de la Escuela Florentina, de línea neoplatónica— no puede pensarse sin imágenes.

Al pensar en torno a la memoria, surge el concepto de la misma como un reducto de datos capaz de vencer en apariencia el paso de la temporalidad. La memoria aparece así, a nivel psicológico, como la posibilidad de conservar intactos los datos del pasado, manteniéndolos al alcance del momento presente. Por ello, pensar en la memoria como un reordenamiento de la realidad parece ser una idea de orden temporal (sea lo que fuere la "realidad", siempre cuestionable, de la temporalidad).

La memoria es uno de los temas predilectos de Giordano Bruno. Lo pasado está en el ahora. Es el pretexto para la construcción de un talismán: noción y modelo temporal de la memoria mágica donde todas las cosas han de reunirse con todas las cosas.

El proyecto toma sus raíces de la Grecia clásica y alguna leyenda que ejercita la imaginación de los magos y filósofos del Renacimiento: un banquete está por realizarse, la mesa está servida y alrededor de ella conviven algunos de los más nobles hombres de Grecia, entre ellos su anfitrión, llamado Scopas. Simónides de Ceos ha sido contratado para cantar algunas alabanzas de los convidados.

Una parte de su canto se dedica a Cástor y Pólux. Scopas, molesto, se niega a pagar a Simónides lo convenido y le da únicamente la mitad de la paga esperada. Si Simónides quiere cobrar el resto, bien puede pedir a los dioses su parte. Un mensajero avisa a Simónides que un par de jóvenes le buscan en la puerta. Simónides acude. Nadie esta ahí. El resto de los invitados permanece en su sitio. Un terremoto irrumpe y sepulta en escombros la mesa, el banquete y los convidados. Nadie quedará para contarlo. Nadie, excepto Simónides, que mira el desastre desde afuera. Cercano a la puerta ha logrado ponerse a salvo del desastre. Único testigo de lo ocurrido, sólo él puede colaborar en la reconstrucción de los hechos para el reconocimiento de los cadáveres. El reconocimiento de cada cuerpo será paralelo al recuerdo del sitio que cada persona ocupara en la mesa. Así, deberá relacionar lugar y recuerdo, dando lugar a la *mnemotécnica*: el arte de la memoria.

Ocupado por los retóricos, este recurso permite recordar un discurso entero relacionando los conceptos con imágenes, ubicadas en sitios específicos que auxilian a la memoria para reconocer el orden del discurso. La imagen espacial facilita, así, la captura de lo que la memoria debe conservar. Esta idea fundamental para conservar lo hecho en un tiempo sin imprentas sirve de inspiración a los renacentistas que, en búsqueda de la integralidad del hombre, encuentran en la memoria una instancia que recupere las múltiples caras de la subjetividad y las concentre. Con amplio florecimiento en el mundo renacentista, se construyen Artes y "Teatros de la memoria" en los que el recuerdo puede hacer su aparición y servir como parámetro ordenador del cosmos.

En este contexto, pretende Bruno la creación de un modelo de memoria que opere de manera similar: propone una imagen que es, a su vez, conjunto de símbolos imaginarios de aspectos diversos de la totalidad. La pretensión central: construir un modelo dinámico y movible que concentre en claves, notas y signos (producciones todos de la imaginación) la multiplicidad de lo real, permitiendo a un usuario subjetivo recordar —con una pista visual y simbólica— aquello que merece ser conservado por la memoria para permitir la inserción del sujeto en la realidad.

Sin ingenuidad, se da cuenta el nolano de que este ordenamiento simbólico no forzosamente ha de llevar al espectador al conjunto de lo real: el espectador pondrá su propia interpretación en la observación del conjunto. Pues bien: es justamente esto lo que hará efectiva la formula bruniana. La Memoria que construye pretende encarar subjetividad y universo, para que lo Total, el Uno buscado, surja de su intersección.

Por ello, define Giordano Bruno su trabajo mnemotécnico como "ojo" y "espejo":

1. Como "espejo" permite una visión del universo. Pero éste no será realmente tal si no contempla, a su vez, el universo interior del sujeto. En ese sentido, la memoria se convierte en un ojo que se mira a sí mismo.

2. Como "ojo", pretende Bruno, ajustando la idea de la perspectiva pictórica, dar a nuestra contemplación del universo un punto de fuga —a través de la memoria— donde el sujeto se disuelve en la infinidad y la infinidad misma es inseparable de la subjetividad. Verdaderamente, propone Bruno una fuga: de los límites, de la temporalidad, del propio yo y de la condición mortal.

Círculos concéntricos y movibles conforman esta *Mnemotecnia* bruniana: cada círculo dividido en receptáculos. En cada uno (en total sumaran 150), una imagen atrapa en breve espacio la noción de un quehacer o saber humano, o bien, sobrehumano. En el círculo interior conviven los elementos simples, en uno mas alejado, los quehaceres. Mas allá, los inventos. En otro círculo exterior, los descubrimientos. Imagen que, en su globalidad, pretende atrapar la historia, las ciencias y las tareas del hombre, reúne las tres caras de lo real: Dios, naturaleza y hombre. Las imágenes de cada receptáculo pretenden llevarnos a su rememoración, no con palabras, sino mediante imágenes, metáforas, signos. Estos tienen triple finalidad, como recuerdo de la multiplicidad, para reunirse en un centro; como propuesta mnemotécnica, para los fines que al espectador agraden; y como arte, para su contemplación. Los sellos, signos y notas elegidos por Bruno incluyen los planetas (y sus significaciones míticas), los números (y sus sismologías) y personajes: magos, filósofos inventores (entre los que no faltan Simónides ni el propio Bruno,

investido en mago). La conexión de esta sismología con la magia, la cábala y la tradición hermética (entre otras imaginerías) convierte esta especie de Enciclopedia en un conjunto apto para especialistas. Algunas imágenes, sin embargo, a pesar de su carga —rica para un erudito— son interesantes, por su carga metafórica, para que el espectador no erudito comprenda el intento de representación de esta mnemotecnia que sitúa, por ejemplo:

"En el atrio de la Creación, un labrador sembrando."

"En el atrio de la Duda, un joven bicéfalo sosteniendo en la mano una horca, arrojándose ya hacia la izquierda ya hacia la derecha."

"En el atrio de la Gracia, tres hermosísimas niñas adornadas con guirnaldas, con las manos juntas, conducen la danza."

"En el atrio del Juego, un adolescente salta repartiendo suertes."

"En el atrio de la Ciencia, una pirámide que en su ápice sostiene una faz ardiente, que a las veces, con el soplo del viento, ya se enciende o se apaga."

"En el atrio del Estudio, un adolescente con alas en su diestra dirigiéndose hacia las regiones superiores, está, empero, como impedido y abatido por una piedra atada a su mano izquierda."

"En el atrio del Temor, una mujer pálida macilenta, camina temblorosa y se oculta en una cueva próxima."

"En el atrio de la Vida, un árbol cargado de frutas y un niño subiendo."

La memoria bruniana, pequeña espacialidad virtual, reúne todo lo real y se reúne a sí misma en lo real. En ella está, imaginariamente, el todo. Dentro del todo, la imagen de la memoria. Infinito juego de espejos. Juego, noción predilecta del filósofo nolano que encuentra, en el dinamismo de lo que juega, un hilo común que supera imaginariamente tiempo y espacio y, más allá de lo lógico, nos incluye en la paradoja. Las estrellas en la inspiración del poeta, el universo en la aspiración del filosofo, lo externo en lo interno. Uno en todo y todo en uno, abolición de la lógica de la no contradicción.

El espacio imaginario; aproximaciones psicoanalíticas

● ALEJANDRO GÓMEZ CORTÉS

El sueño, la vía regia para abordar el inconsciente, es por excelencia la actividad imaginaria primordial de la subjetividad humana. El psicoanálisis lo ha utilizado como modelo dinámico para comprender otros equivalentes oníricos de la vida despierta como son: el delirio, la ensoñación, la alucinación, la creencia, el juego, el comportamiento mágico, el ritual, el mito y la transferencia, entre otros. En esta oportunidad comento la psicogénesis del espacio imaginario como estructura que se constituye en el sujeto humano como ser en desarrollo, y de las consecuencias de una formación insatisfactoria del mismo, que afecta tanto el área de la salud como el de la creatividad.

Inicio mis reflexiones a partir de la evolución del concepto del sí mismo (*self*), ese centro de la experiencia a partir del que podemos reconocer nuestra identidad y a través del cual damos un sentido personal a nuestra existencia.

El sí mismo evoluciona desde un estado indiferenciado, preverbal, a partir del nacimiento (y posiblemente desde antes), hasta la individuación participativa y trascendente, del sujeto desarrollado, en caso de darse un proceso satisfactorio. Es posible reconocer su evolución a través de la reconstrucción histórica psicoanalítica que en este caso abordaría desde la individuación y autonomía del niño con respecto al cuerpo materno. El proceso formativo del espacio imaginario se establece en secuencias que corresponden a otras tantas formas de relacionamiento con la madre y que van permitiendo formaciones psíquicas que conforman la organización de la expe-

riencia subjetiva y definen un sentido, es decir, una forma de relación. Trataré en lo posible de describirlos sin recurrir al lenguaje psicoanalítico; pero antes quisiera definir algunos conceptos en el sentido en que son utilizados en la teoría y práctica analíticas.

En el psicoanálisis clásico el término proyección se refiere al mecanismo por el cual un sujeto atribuye al exterior fenómenos que no reconoce como propios; los delirios persecutorios y la envidia constituyen buenos ejemplos de esto.

Las investigaciones recientes de esta disciplina, y en particular su desarrollo en el campo de lo psicosomático, extienden el fenómeno proyectivo al sueño mismo. Sin embargo, antes del sueño, se encuentra el *self* como un principio de creación, pura voluntad de ser que también se manifiesta en lo onírico. El sueño es, entonces, la primera estructura imaginaria en donde el inconsciente es representado. Sin embargo, el sujeto necesita otros espacios de representación que le permitan una comunicación satisfactoria con el exterior; es entonces cuando el cuerpo toma el papel de sustrato, medio y centro de experiencias subjetivas. La relación sana con la madre permite este fenómeno al establecer un espacio de ilusión como lo expondré brevemente más adelante.

El ser humano requiere construcciones conceptuales y metafóricas para formarse un modelo de la naturaleza. El pensamiento racional y su correlato, la conciencia de la propia existencia, representan la estructura más evolucionada de la especie humana que permite una aproximación a la realidad en términos de entendimiento, dualidad y separatividad necesarias para la supervivencia de la especie y para la creación de modelos sociales de convivencia. Por otra parte, la razón intuitiva y las experiencias sensorial y emocional nos acercan a una realidad comprendida.

Todo parece indicar hasta el momento que el *self* es una potencia virtual capaz de reconocer el cosmos; como producto de evolución de la naturaleza, este reconocimiento es su primera misión si el *self* se integra a un ambiente facilitador.

El pensamiento arquetípico demuestra que el hombre hereda una predisposición física hacia las imágenes como estructuras heredadas del cerebro, que lo predispone a la invención de clases particulares

de símbolos o a la creación de figuras míticas universales. El cuerpo funciona como mediador entre la experiencia interna y la externa y la imaginación vincula al cuerpo con la mente; no hay imagen que no esté primeramente representada en la experiencia somática. Requerimos este anclaje como primera formación para desarrollar estructuras metafóricas más complejas. El hecho de incorporarnos cuando comenzamos a caminar, por ejemplo, nos permite capturar la experiencia del equilibrio. No podríamos tener claridad sensible ante principios de justicia, de balance de fuerzas, etc., sin haberla vivido como experiencia corpórea. Es el cuerpo propio el depositario de nuestra memoria más profunda, pero ésta no puede ser evocada más que a partir de la comunicación metafórica. La sobrevaloración de la inteligencia conceptual racional y propositiva en nuestros tiempos, que se caracterizan por una inquietud prometeica de dominar el mundo, ha dejado de lado esa otra parte del conocimiento que se vive en la experiencia corpórea.

Para poder comprender este proceso, imaginemos lo que ocurre en el binomio madre-hijo entre el nacimiento y los dos meses de edad. El bebé es amamantado, acariciado, arrullado, en un acercamiento de contacto piel a piel, como dos superficies planas superpuestas que se tocan en relaciones de inclusión recíproca; todos los sentidos son estimulados en términos de tacto y movimiento; aún no existe una noción diferenciada del adentro y del afuera, ni del aquí y el allá; de esta forma, el niño identifica a la madre y es identificado a su vez como un objeto parcial; aquí la piel edita su primer mapa afectivo. En este primer patrón del espacio imaginario, el cuerpo queda constituido como órgano de representación en donde se establecen los intercambios imaginarios del sí mismo y el otro.

Aunque no es la intención ni los alcances de este trabajo, quiero mencionar que en este periodo se establecen las patologías psíquicas y somáticas más complejas. Basta percibir la semejanza de esta forma de experiencia con la pérdida de "contacto" con la realidad de las personas gravemente dañadas. La siguiente estructura se establece entre los dos y los seis meses de edad. Es en éste período en donde se comienza a integrar la imagen corporal, al abrirse un camino más hacia la autonomía y una nueva conceptualización de la realidad.

Al continuar los intercambios corporales, se establecen nuevos ritmos de acercamiento y expresiones afectivas que le permiten al bebé concebir por primera vez la noción de distancia y se manifiesta la primera experiencia de separatividad física y reconocimiento del otro como entidad separada. En este periodo son abandonados parcialmente el tacto y el movimiento como puntos referenciales del espacio imaginario.

La vista adquiere aquí un lugar privilegiado. Al alejarse la madre se lleva consigo el punto de fuga desde donde el niño establece su imagen; ella es ahora un espejo que aprueba o desaprueba, ama o desama. En este espacio se ejercita la voluntad y se crea una apreciación más profunda del tiempo y la distancia.

Entre los siete y quince meses de edad hay un regreso a la atención corpórea; entonces se puede localizar al otro en relación con uno a partir de la relación privilegiada del adentro y el afuera.

Es el inicio de un acercamiento subjetivo a la comprensión de la realidad. Si por alguna causa esta modalidad espacial no logra una configuración satisfactoria o suficiente, se clausura la posibilidad de construir metafóricamente, y el individuo queda incapacitado para la comprensión de la estética, la religiosidad y la ética.

Una vez establecidas las condiciones anteriores, surge la palabra como un nuevo constructo organizador, y con éste la fascinación del niño por nombrarse y evocar con fonemas sus partes corporales. El cuerpo toma la palabra y se hace verbo. El lenguaje hablado expresa entonces el vínculo entre lo real y lo imaginario si se conserva su carácter simbólico y no se trivializa en un instrumento oficial de comunicación que deja de ser expresión de la subjetividad. Es importante aquí mencionar que las normas contemporáneas promueven la operativización del lenguaje como un valor de salud con lo que los individuos son cada vez menos conscientes de su vida interior.

La normatividad moderna califica como sanos a individuos sobreadaptados a las exigencias de productividad y rendimiento racionales.

El fenómeno del objeto transicional (la frazada) es un buen ejemplo de la manera en la que el niño estructura todo un espacio simbólico alrededor de un objeto. El cordón, la almohada, la succión del

pulgar, o lo que el niño elija, adquieren el carácter de símbolos, en donde recrea su mundo interno. Es bien conocido en la patología analítica el daño que la ausencia de éste fenómeno tiene en la capacidad creativa.

Una vez establecido el cuerpo propio como esquema de representación, las coordenadas referenciales adelante-atrás, arriba-abajo, adentro-afuera, etc., son utilizadas como modelos para interpretar "la realidad". De aquí en adelante, la percepción, la fantasía, e incluso el sueño, se organizan alrededor del mismo esquema regulador, la corporeida d se hace símbolo y el sueño realidad, es entonces cuando el cuerpo se convierte en un organizador dialéctico entre lo real y lo imaginario que regula la experiencia subjetiva.

El niño nace con un temperamento; esto es, una fuerza creativa de la naturaleza. La empatía y la intuición maternas permiten guiar y organizar ese universo pulsional.

No basta un solo significado del mundo. Aunque debemos actuar en la razón en cuanto seres racionales, una comprensión total involucra la experiencia del cuerpo; fenómeno común a todo espacio sagrado, llámese místico, religioso, erótico o estético, ese espacio nace del arrullo materno.

El psicoanálisis se practica a través de lo que se llama un encuadre, el cual tiene todas las condiciones de un ritual en donde se revivifican experiencias pretéritas (transferenciales) con la intención de reconstruir el mito personal, lo que permite un marco de referencia existencial. La experiencia terapéutica se convierte en un proceso vivencial; la verbalización que tiene como objeto hacer consciente lo inconsciente no se maneja en términos racionales como en otras disciplinas terapéuticas. La asociación libre del paciente y la atención flotante del analista simulan un encuentro poético.

CIENCIA, ARTE Y EXPOSICIÓN DE ARTES PLÁSTICAS

El arte como espacio de la utopía

● ANA GOUTMAN

Espacio utópico es el clásico espacio imaginario que no tiene lugar —*u topos*— y lo conocemos porque existe la palabra, el significante, el deseo.

Puesto que su lugar de asentamiento es lo imaginario carece de instancia real, lo conocemos por la extrapolación, cuando se radicaliza y lo llamamos entonces lo nuevo. Está opuesto a lo que ya hemos nombrado como lo conocido y trae la modalidad de lo placentero, lo halagüeño. Su virtud consiste en la ausencia y es la posibilidad de los que producen, los que crean.

La utopía es una producción de utopía y consiste en realizar los modos del nacimiento que viene cargado del placer como un objeto estético.

La historia universal y la teología han incursionado en ese mundo imaginario, y de tiempo atrás sabemos de la recurrencia de representaciones canceladas, de la definición de propuestas conservadoras utilizadas por los sujetos de la enajenación. Las utopías de la historia tienen una deuda con la teología: son ellas las que han realizado la imagen en un espejo que devuelve la utopía antigua. Curiosa adjetivación cuando se refiere a lo que no tiene lugar, ni tiempo anterior al futuro. La imagen en el espejo es ahistórica y se ocupa de las revelaciones que se encuentran en la memoria, que guarda sin tiempo para reconstruirse, siempre, si puede, de otra manera.

He aquí dos vías indicadas: una la de los hallazgos por recorrer o la utopía como objeto estético que sorprende, y espera al mismo tiempo adhesión o rechazo. Militancia o deserción. Es prudente relacionarla con las vanguardias. La integración artística apela a la transformación de la existencia humana, según palabras de Le

Corbusier.[1] Las vanguardias tuvieron inmediata aplicación en la arquitectura y el urbanismo. Era la integración de las artes a la nueva obra arquitectónica, una idea influyente en los propios pronósticos teóricos de Mondrian y poderosamente efectiva en el pensamiento de la Bauhaus.

La otra vía es la de los arrebatos del inconsciente, arrebatos que son lenguajes múltiples y variados, que no se limitan a la comunicación, puesto que no se puede ignorar la manera en que la palabra participa en el inconsciente, inconsciente que pone en escena que el sujeto no sabe que dice.[2]

Me refiero a una muy particular relación con el lenguaje. Ambas vías de recuperación de la utopía conciernen al trabajo que se desliga de las "buenas" formas, de los sobreentendidos, que aparecen en el discurso académico que debería entregar hoy aquí. Pero me he decidido por el discurso contestatario que quiere dialogar no solamente para que sea posible hablar, sino para que sin modificar el circuito físico, modifiquemos el circuito de la palabra, su circuito topológico. Conscientes quizá por un instante de la verdadera dialéctica, la del escucha que no solamente es activo sino productivo, cuando en el silencio de la sala desenvuelve una presencia que en cada momento es diferente, porque en el tránsito de la relación que aquí se produce se modifica sin cesar el propio discurso.

Aquí estamos entonces, ante el ejercicio de la escucha, que es el ejercicio del retorno, porque formarse en la escucha de la lectura es formarse en el retorno de la palabra para perder la buena forma, la sumisión del oyente habituado a reexaminar supuestos, sobreentendidos. Es esta palabra la que no se asienta, sino que para retornar tiene que producirse en su tiempo. No es en definitiva un idiolecto, como el lenguaje de la filosofía, que aprendimos y que dista de ser la búsqueda curiosa de la novedad que trae la utopía, cuando la invocamos.

Hay maneras de crear la utopía confundida con el ideal de lo otro, así como produce la mujer la imagen del hombre, en el marco

[1] Antonio Subirats, en *La Jornada Semanal*, 1 de agosto de 1993.

[2] Maud Mannoni, *El trabajo de la metáfora*, Gedisa, Barcelona, 1985.

de lo ideal del ser mujer, porque se construye a partir del deseo de una imagen que no es.

La postulación de la utopía que propongo es un asunto de la estética, porque contribuye a la ruptura con lo sabido, lo cotidiano, la monotonía, lo previsto, lo probable, la lógica de los límites, lo predecible, dictados por el sentido común.

En adelante se tratará de depender de la suerte de una crítica del logicismo que no sea antilógica y de una crítica de la estética que no sea ella misma antiarte. La lógica y la estética tienen ambas su lugar en el reinado de la razón.

La primera necesidad es desarrollar una teoría heterogénea de la significación, abierta antes que cerrada, que comprenda tipos de signos y referencias variadas y que acerque la semántica a la hermenéutica. La segunda habría que desarrollar una teoría del sentido intertextual de manera que la recontextualización cambie el sentido; del código doble, híbrido que está implicado en la cita, el plagio, la copia y así de continuo; del va y viene de sentido entre los textos. Los dos proyectos exigirían una reconsideración de la forma lógica del sentido. Finalmente a la estética y a la lógica les concierne la forma. La computadora es la avanzada triunfal de la lógica matemática. Sería irónico que el formalismo del código de la máquina sea utilizado para generar nuevas formas artísticas que hicieran posible la transformación de la razón, reduciendo la separación entre la lógica y la estética.[3]

Pero además, la utopía recupera la propuesta de una perspectiva filosófica militante, estímulo de la lucha. No hay pelea sin utopía y no hay utopía sin lucha.

[3] Peter Wollen, "Le cinéma, l'américanisme et le robot", en *Communications*, Seuil, París, 1988.

Nuevo viaje alrededor de uno mismo: ¿un espacio imaginario casi invisible?

● HERNÁN LAVÍN CERDA

Desde niños nos obligaron a creer, con autosuficiencia, que éramos y somos inteligentes. Sufrir y pensar fue la dimensión suprema de la inteligencia. Pero a veces uno se avergüenza del proceso de decrepitud que significa pensar tanto, y, lo que acaso es peor, de manera tan presumida e insoportablemente inteligente, como santón o pitonisa o profeta picudo y laico de veinte centavos. Como pueden ver, ya estamos en el espacio de la tortura intelectual, del goce más o menos sufriente de cada día, como buenos discípulos de nuestros padres, maestros, confesores, guías espirituales, redentores o abuelos que nos inyectaron día tras día, tal vez con humor involuntario, la cultura sublime del moco mental, del orgullo sempiterno, de la sabihondez más hedionda, de la cornucopia dorada y perfumada, o simplemente del dolor casi absoluto. Dentro del abismo celestial del pensamiento que todo lo ilumina y lo confunde, entre la luz y las tinieblas, a menudo tocamos esa región solemne y ceremoniosa de la ridiculez. Cuando esto sucede, uno trata de liberarse, pero no siempre es posible escapar de la tierra más o menos segura del ridículo. Entonces el pobre huérfano, ontológico y carnal, quiere reírse del auditorio o del lector que tal vez ya no existe, y de su propia sombra, por supuesto, pero su inteligencia de indigente intelectual se lo prohíbe. Quizá se pueda huir de la inteligencia por medio del humor santo y pagano de cada día. Ahora crees que el espacio de lo imaginario se salva en el juego del humor sin límites que al fin lo pulveriza, tonificándolo. Ha vuelto el impulso de la payasada física, de la oración a la hora del ángelus, una oración inventada en el momento, física y metafísica.

Es la hora de la coronación sin corona de una ética y una estética bufonescas, dentro de un gran vuelo de inocencia como en el primer día del mundo. Ahora Jesucristo desciende de la cruz y resucita en un acceso de estupor e hilaridad cuando descubre y sólo observa el buen humor en sus propias llagas. ¿Vuelve la filosofía del energúmeno sutil, del neuropoeta veloz y tardígrado, del monje más o menos taoísta?

Ocio en estado de creación permanente, vagancia observante y casi patológica en su obsesión detallista, humor cada vez mas libre. Humor con humor se paga, como decían los socráticos de la cicuta experimental, la vieja cicuta abismal y celestial, luego de ofender a los dioses con un golpe de oreja que tal vez escapaba de las leyes de todo espacio imaginario. El escriba se ha descubierto, de improviso, en las tres lágrimas que cubren sus anteojos, y tiene la sospecha, más allá de la sonrisa que se oculta en cada lágrima, de que su ponencia es algo así como una hipótesis demasiado hipotética, más bien hipodérmica y apenas comunicable, lo cual es causa de un cierto desequilibrio psíquico y melancolía no exenta de relativa euforia. Uno se siente sumergido, como oveja de sí mismo, en un exceso de meditación verbal que toda lógica esteriliza. Uno es un animal ingobernable por un exceso de estupidez más o menos inteligente. Soy el magnífico en el vértigo de la estupidez, sonríe como un nonato el escriba de los sueños inconclusos, y no puedo abandonarme dentro del túnel del espacio imaginario que sólo piensa y piensa, de visión en visión, como si fuese una bestia sin remedio y digna de piedad. Uno se siente estúpido, amorosamente ridículo pero inmenso, y más inteligente que un gusano deslizándose por el túnel de la nariz de un cadáver aún tibio. El escribidor sueña con un drama de bigotes muy obscuros, y también sueña que está colgando de una cruz. De pronto alguien le sopla al oído: "Que inmundo es escribir versos. Sólo una cosa es clara: Que la carne se llena de gusanos." Y como se supone que el escriba es un poeta más o menos visionario, entonces puede hundirse en las aguas apacibles y convulsas del diccionario, para recoger algunas palabras al vuelo dentro de la ciencia del azar. Mágicamente, uno saca la palabra blanco, después la palabra imbécil, y por último la palabra ropero. En ese instante, la cabeza del

poetiso, por asociaciones casi divinas, construye el siguiente alejandrino sin sinalefa: "El blanco imbécil está dentro del ropero", o de pronto una variante aún más metafísica y sublime: "El ropero es blanco de puro imbécil", que es un endecasílabo con sinalefas, de índole religiosamente fundamentalista. En fin, el juego empieza a ser poesía casi pura: se sacude el espacio imaginario del idioma para que caigan los frutos maduros. Estamos desatando la lengua en el espacio orgiástico de un desliz sin rumbo fijo, un desliz cantábile y bailábile.

Tal vez la nostalgia del balbuceo original —la desatada lengua del origen— es una energía que nos permite salir de la trampa del miedo psicológico, ese miedo alimentado por el pensamiento que origina su propia esclerosis en el momento de pensarse a sí mismo. ¿Sufriremos de temor si logramos respirar en la luz del presente? ¿Es posible observarnos en la profundidad, pero no a través del pensamiento que se anquilosa y nos atrapa? ¿Cómo aprender a observar el temor si somos la esencia del temor? Es muy posible que seamos el espíritu de aquel temor que observamos. Y aquel temor nos observa, a veces con una sonrisa enigmática y un poco de misericordia. ¿Saber vivir es morir a cada instante? ¿Saber morir cuesta la vida, como decían los socráticos del humor experimental? ¿Habrá que cultivar el olvidado arte de la compasión, ahora mismo? Tal vez debiéramos permitir que la vida nos ame, desde la luz solar de su espacio imaginario, con absoluta intensidad e inocencia, para que al fin la muerte nos ame con la misma intensidad e inocencia.

La ternura es voraz y piensa que no debería hablar: Así habla. Ella también sufre de hambre y sed de justicia.

De pronto vuela una mariposa blanca y descubres que tu madre te hace señas desde el espacio imaginario del otro mundo, con una sonrisa como la del arcángel Gabriel.

—No te preocupes, madre mía, no te impacientes —le dices contemplando las nubes de color ámbar—: Algún día estaré contigo en el Paraíso.

El cedro
(Un cuento de la tradición oral de Anatolia)*

● ELIZABETH SIEFER

Tres hombres se encontraron en una cabaña en lo alto de la montaña; habían llegado allí a causa de una fortísima tormenta de nieve, y tenían que permanecer allí todavía. Uno de ellos era comerciante de sedas, el segundo hacia negocios con piedras preciosas y con joyas; el tercero, en cambio, no llevaba fardo alguno, sólo tenía un estuche amarrado al cinturón, con algunas navajas y gubias, pues era escultor de madera, y en toda la comarca era muy conocido por su arte.

Allí estaban, pues, los tres, un tanto malhumorados, ya que la estancia no deseada les venía muy mal. Ahora bien, mientras que los dos comerciantes sólo estaban fumando de mala gana, el escultor miró alrededor en la cabaña, descubrió algo de leña y se puso a preparar un fuego; la rendija delgada que servía de ventana podía hacer de escape de humo, y cuando él abrió el revestimiento de madera, una gran franja de luz cayó sobre un rincón de la cabaña. Los dos comerciantes encendieron el fuego y el escultor, por su parte, se fue hacia aquel rincón y se puso a contemplar un leño alto alargado que estaba reclinado contra la pared. Lo sobrecogió la pasión del artista —pasión que siempre reprimía— a que formara una figura humana. Es cierto, el Corán prohíbe la imitación de lo que es el símil de Alá, y sin embargo, por otra parte, aun siendo un buen

* Recopilado por Elsa Sofía von Kampenhoevener.
Versión al español de Elizabeth Siefer.

musulmán.... una vez, una sola vez, y aquí en este páramo, atado por esta horrible tormenta, entre los dos hombres que seguramente sólo estarían pensando en su dinero y a quienes él jamás iba a volver a ver: aquí sí podría cumplirse el gran deseo. Alá, quien comprende todo, y quien perdona todo —seguramente— en caso de que siquiera pudiera penetrar con la mirada estas masas de nieve —Alá seguramente fingiría no ver nada.

Después de tranquilizarse de tal manera, empezó a sacar del estuche del cinturón sus gubias y se puso a trabajar en la bella pieza de madera lisa. Ya al mirar por primera vez el leño, él había divisado la figura que se encontraba dentro, como lo es el modo del verdadero artista y de su visión. Así que sólo tenla que sacar a la mujer que estaba dentro de la madera, y de liberarla, e inmediatamente se echó a ejecutar tal tarea.

Los dos comerciantes, en cambio, estaban ocupándose en luchar con el fuego y el humo; en un principio, no le hacían caso a lo que estaba preparando el escultor. Mas cuando una llama chispeante les indicó lo que estaba pasando allí, se levantaron del suelo y se acercaron lentamente. El escultor, ensimismado del todo en su labor, ni cuenta se dio de ellos y sólo seguía sacando de su cárcel —cada vez de modo más audaz y decidido— a la mujer que estaba oculta en la madera. Entonces, el comerciante de sedas murmuró: "Será una mujer, que Alá nos perdone... voy a buscar lo que es debido para una mujer." Y se fue adonde estaban los fardos, junto a la entrada, y los abrió sacando las piezas modelo de las preciosas telas de seda. El comerciante de piedras preciosas observó durante un rato al escultor, y luego dijo a media voz: "Alá Kerim, ¡en serio es una mujer!" Y se fue a un rincón comenzando a sacar las joyas que tenía escondidas bajo su ropa.

Sin darse cuenta de ellos, sin siquiera saber de ellos, el escultor trabajaba en lo que para él era una realización máxima. Ambos comerciantes, al fin, se cansaron de mirar y se acostaron, envueltos en sus pieles, para dormir. Mas el comerciante de sedas le cuchicheó al otro: "Vamos a cambiarnos entre los dos echándole leña al fuego, para que él pueda acabar a la mujer, ¿quieres?" El comerciante de joyas asintió con la cabeza observando que, además, así estarían todos más seguros ante los ladrones.

El escultor, a su vez, nada sabía de que no fuera su obra., ni la fatiga ni el frío, ni el hambre ni la sed —él no sentía nada, sólo estaba en una fiebre creadora, en una embriaguez de la fuerza creadora. Y cuando llegó el amanecer, la obra estaba acabada. Puso las gubias a un lado, se inclinó ante la figura, cruzando los brazos y poniendo las manos sobre los hombros, y dijo a medja voz, con devoción: "Tú, la más hermosa de las mujeres, eres mía, oh, bendita seas, que te hiciste bajo mis manos, y ahora eres mía, solamente mía." Con estas palabras, cayó al suelo agotado y, durante largo rato, nada sabía de sí mismo. Mas los dos comerciantes habían estado atentos, se levantaron y, de puntillas, sin tropezar con el artista que yacía en el suelo, se acercaron a la figura.

El comerciante de sedas volvió a buscar las bellas piezas de seda y con voz sostenida dijo: "La mujer es hermosa, y ella es mía. Pues quien viste a una mujer, a éste le pertenece. Mira y dime si estás de acuerdo." Y envolvió la figura con la seda, y ella estaba allí parada, con la sonrisa enigmática que el creador le había dado, mirando hacia abajo, hacia el comerciante. Pero el que traficaba con las piedras preciosas lo empujó hacia un lado, sacó las joyas que había cuidado durante la noche y empezó a colgarlos sobre el pecho y el cuello de la mujer de madera. "¿A quién va a pertenecer una mujer si no al que la adorna con joyas? No hay hermosura que no sea aún más brillante con las alhajas. ¡Ella es mía!"

Y así hablaban los hombres, el uno contra el otro, y empezaron a levantar la voz, de modo que se despertó el artista de su agotamiento y se puso entre ellos, como para proteger a su criatura. "¡Mía es, solamente mia! ¿A quién podría pertenecer si no al que la creó? ¡Necios!" Cuando había dicho estas palabras, un fuerte ventarrón sacudió la cabaña y abrió la puerta de un solo golpe. Los tres hombres, asustados, se hicieron de lado, ya que la mujer de madera empezó a moverse, y era como si el viento le abriera el camino. Caminó lento, como si la estuvieran jalando y empujando, hacia la puerta, y salió afuera hacia la blanca mañana de nieve en la altura, y de nuevo parecía que el viento le abriera un sendero en la nieve. Totalmente fascinados, absortos, sin pensar ni querer algo, los tres hombres le siguieron el camino a la mujer de madera, y como ella se

fueron hacia el gran cedro que estaba allí de guardián, en la cima de las montañas, encima de la lejanía y el silencio.

La figura de la mujer ahora había llegado al bello árbol fuerte, y levantó los brazos y puso las manos sobre el tronco, y con este movimiento todo lo que los dos hombres habían puesto sobre ella cayó al suelo. El tronco se abrió, y la mujer de madera puso el pie en el hueco que se había hecho, mas aún al entrar volteó la cabeza sonriendo al que la había creado dándole forma. El escultor no sabía que él le extendía las manos de deseo; ya había desaparecido la mujer, el tronco se había cerrado de nuevo detrás de ella, y el poderoso árbol estaba allí, sin movimiento, lejos del tiempo, sublime.

"Cada cosa vuelve a su origen", dijo el escultor a media voz, dio una vuelta, buscó su abrigo, recogió sus gubias desparramadas y se fue caminando, sin saludar, sin voltear la mirada, bajando hacia el valle. Haber conocido la plenitud total una vez en la vida ¿no vale eso todos los conocimientos al artista? Alá Kerim...

El punto de fuga y la captura del infinito

● J. RAFAEL MARTÍNEZ ENRÍQUEZ

Durante la Edad Media el hombre se sentía en el centro del universo. Se daba por hecho que la naturaleza había sido creada por Dios en beneficio del hombre y era, por ende, inteligible para su mente. Según el aristotelismo imperante, nada existía fuera de las esferas que constituían el cosmos, y resultaba común pensar que todo debería mantener su lugar natural con respecto al centro de lo creado, único sitio con calidad de punto de referencia. Igual que como ocurrió con el pensamiento griego y el romano, para el medievo cada objeto existía en su propio espacio es decir, en las pinturas cada monumento, estatua, columna y templo era colocado donde hubiera lugar, como tazas en un anaquel desordenado, sin consideración alguna por las distintas direcciones o puntos desde los que se les podía contemplar (Ivins, *Art and Geometry*, pp. 30-37). Al no guardar ninguna relación espacial entre sí o con el escenario en el trasfondo, la forma y el tamaño de los objetos no dependían de su posición con respecto al observador, propiciando así una imagen fragmentada e incoherente. Esto lleva a proponer que los artistas medievales no concebían que los objetos existieran distribuidos en un mismo espacio unificado (Edgerton, *Renaissance Perspective*, p. 159).

Hay quienes sostienen que el principal obstáculo para alcanzar una representación correcta de una escena no residía en la falta de conocimientos técnicos en cuanto a las disciplinas matemáticas participantes, sino en el marco filosófico de la época. En particular, el hecho de que la noción de infinito se resistiera a ser manejada sin ambigüedades, impedía que se entendiera o vislumbrara la necesidad

geométrica de que todas las líneas que en el mundo real aparecían como paralelas; en una pintura deberían encontrarse finalmente en un punto, integrando así las relaciones espaciales entre los objetos representados (Dunning, *Pictorial Space*, p. 10).

En un ensayo que en nuestro siglo se ha convertido en punto de partida de las discusiones acerca de la representación pictórica, Panofsky señala que el espacio que un observador percibe está condicionado tanto por el modo como se disfruta su observación, lo que las más de las veces corresponde a como se le muestra en las pinturas, como por la forma en que se presenta ante el pensamiento contemporáneo, esto es, según las explicaciones que derivan de la ciencia del momento. En este sentido, Panofsky sostiene que las representaciones pictóricas del espacio vienen a ser formas simbólicas que se generan a partir de esta combinación de procesos de percepción (Panofsky, *Perspectiva*, pp. 51-56).

A lo largo de la Edad Media los artistas se preocupaban más por la fe y el significado teológico de la imagen que por los detalles y las cualidades miméticas de su obra.[1] Mientras que el propósito manifiesto de la pintura era hacer recordar al observador los hechos representados, la fidelidad entre el modelo y su representación no era exhaltada; con que se lograra el acto de reconocimiento era suficiente: dado un cierto contexto, "un árbol bastaba para evocar el Paraíso Terrenal" y "unas cuantas murallas rodeando torres y cúpulas podían informar al espectador que estaba contemplando la Jerusalén terrestre" (De Bruyne, *Esthetics*, p. 176). Fieles a esta intencionalidad, los artistas del medievo no concibieron la necesidad de generar la ilusión de volumen o espacialidad en sus pinturas. Hay quienes son más drásticos y creen encontrar la causa en la mentalidad medieval, más centrada en las nociones aristotélicas de cualidad y esencia que en las de cantidad y mensurabilidad de tiempos y espacios, siendo estas últimas las que podrían dar lugar a la ilusión

[1] Duccio di Buoninsegna (*ca.* 1255-1319), *La tentación en el monte*. El clima religioso de la pintura del gótico tardío era por naturaleza contrario al desaarrollo de una actitud científica. Las figuras y los edificios no guardan la proporción correcta ya que los tamaños relativos están determinados por la jerarquía de los elementos que constituyen el tema de la pintura.

sostenida de profundidad sobre la superficie bidimensional de una pared o del lienzo del pintor. Figura importante en esta corriente de pensamiento, Heinrich Wolfflin consideró que una particularidad del medievo fue pensar que era imposible representar sobre una superficie la profundidad espacial o el volumen (*Classic Art*, p. 4).

Muchas ideas necesitaban cambiar para que el hombre se interesara en el ilusionismo pictórico que daría lugar a la representación del espacio y del volumen. En busca de ejes rectores que nos permitan centrar la discusión, es posible decir que eran tres las categorías estéticas que destacaban: 1) la proporción, 2) la luz y 3) el uso de los símbolos y la alegoría, siendo esta última la más importante, pues servía como recurso para transmitir ideas e imágenes que difícilmente podrían ser entendidas en los textos de la escolástica. Por ello el comentario de Honorio de Autun acerca de que "las pinturas eran la literatura de los laicos". (Eco, *Art and Beauty*, p. 54).

En la práctica poco se recurría a la proporción como medio para denotar las diferentes distancias entre los objetos y el observador, y si bien el *Libro de la Sabiduría* enseñaba que Dios había creado al mundo según órdenes de número, peso y medida, la proporción nunca fue adoptada en términos de un solo patrón, ya que la filosofía predominante sostenía que habiendo un número infinito de "formas de ser", debía también "haber un número infinito de maneras de hacer las cosas en concordancia con la proporción". (*op. cit.*, p. 44).

Por otra parte, poco provecho se sacaba de las posibilidades que podrían aportar colores, sombras y luces.[2] Si bien es cierto que los colores brillantes eran casi tan apreciados como la brillantez de la luz, solo servían para destacar ropajes, armas y ornamentos. Todavía en Giotto, uno de los primeros en utilizar tonalidades para sugerir volúmenes y dobleces en los ropajes, podemos apreciar su falta de rigor en cuanto al uso del color para reforzar la percepción de cómo objetos, personajes y animales están distribuidos en el espacio de la pintura (Zuccotti, *La Prospettiva*, p. 44).

En *La visión de San Joaquín* se puede apreciar el volumen de una roca a través de una correcta distribución de luces y sombras. No

[2] Giotto di Bondone (*ca.*1266-1377), *La visión de San Joaquín*.

sucede lo mismo con el cobertizo ni con el santo arrodillado, ya que aun cuando hay un intento por generar volumen en la figura, éste no resulta exitoso. Si nos ocupamos de la mitad izquierda de la pintura nos daremos cuenta que la figuras no proyectan sombras, lo cual no resulta sorprendente, pues no es hasta principios del siglo XV, con Masaccio, cuando de manera sistemática se plasma la aparición de sombras. Mientras tanto la ausencia de éstas provoca que algunos objetos parezcan levitar en el aire, a menos que la figura se encuentre cerca de la base de la pintura. En particular, algunos de los animales parecen flotar de manera similar a como lo hace el ángel.

Con todo, en su tiempo las pinturas de Giotto impresionaban al público. Vasari nos cuenta que Giotto tomaba de sus modelos lo que pintaba, y que gracias a ello lograba transformar una superficie bidimensional en personas y objetos. Era tal el realismo logrado que quienes contemplaban sus cuadros parecían quedar inmersos en el mundo sobrenatural que sus trazos habían creado (Vasari, *Le vite*, pp. 162-163). Igual opinaba Bocaccio en el Decamerón (6a jornada, 5a noticia): "No había nada en la naturaleza... que no pintara... de un modo tan idéntico al objeto que parecía el propio objeto más que una representación; a tal punto, que muchas veces el sentido de la vista sufría engaño por lo que él pintaba, creyendo verdad lo que sólo era pintado." (Wright, *Perspectiva*, p. 56.) Si hemos olvidado el impacto que puede alcanzar un nuevo juego de ilusionismo recordemos el pánico que desataban las primeras escenas captadas por Auguste Lumière de un tren que en 30 segundos de filmación parecía avanzar a toda velocidad en dirección de los espectadores.

De cualquier manera, realismo es algo relativo, y si bien las pinturas de Giotto pudieron haber causado conmoción entre el público del siglo XIV, lo cierto es que para el XV, y gracias a los esfuerzos de quienes lo imitaron y superaron, el arte del florentino fue opacado por los logros de quienes recurrieron a la geometría para generar un sistema que de manera unificada integraba las ilusiones de profundidad, volumen, tamaño y distribución adecuada de figuras y objetos en el espacio. Éste fue el resultado del surgimiento de la que vendría a ser llamada perspectiva artificial, perspectiva lineal, *costruzione legittima* o perspectiva central. La intención confesa de esta estrate-

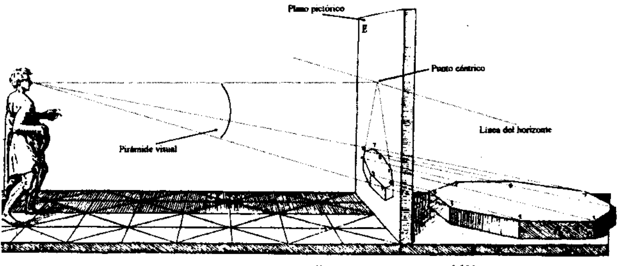
gia geométrica era persuadir al observador de estar contemplando sobre una superficie un fragmento de la realidad tal como existe en el espacio tridimensional en el que se ubica (Wrigth, *Perspectiva*, pp. 69-99).

Hay que enfatizar que lo que distingue al arte del siglo XV de lo hecho por las generaciones anteriores no fue solamente el reencuentro con la naturaleza de que habla Burckhardt, sino el sometimiento de lo que el ojo observaba a un orden racional que se expresaba en términos matemáticos.

La óptica fue el campo del conocimiento donde mejor se conjugaron los intereses del arte y de la ciencia ya que, en el ámbito de la pintura, sugería estrategias para provocar el efecto de relieve o profundidad mediante la imitación de la forma de actuar de la luz natural (Lindberg, *Theories of Vision*, pp. 122-146). Por ello no sorprende encontrar que en los dos primeros tratados teóricos escritos en el Renacimiento, el *De Pictura* (1435) de Leon Battista Alberti, y los *Commentarii* (1447-1448) de Lorenzo Ghiberti, una de las tres partes que los componen estaba dedicada a los usos de la óptica en el arte. No resulta casual el hecho de que el término con que el medievo conocía a la óptica sea el de "perspectiva", aun si lo que hoy se entiende por perspectiva sea solo parte de la disciplina que describía Alberti (Alberti, *De la pintura*, pp. 87-97).

La óptica en que se apoyaba Alberti para resolver problemas de representación era la continuación de aquella que había alcanzado la cumbre en los trabajos de Ibn al-Haytham, mejor conocido como Alhazen (905-1040), y que se había sostenido hasta fines de la Edad Media gracias a los trabajos de traductores y comentaristas como John Pecham y Biagio Pelacani de Parma. Según Alhazen, la visión tiene lugar gracias a los rayos que emanan de los objetos y llegan al ojo formando una pirámide. Uno de estos rayos resulta el de mayor potencia debido a que llega derecho a la pupila siguiendo una ruta paralela al eje de visión.

A este rayo Alberti lo llamó céntrico (Alberti, *op. cit.*, p. 88), y fue su situación privilegiada la que lo inspiró a construir un sistema de perspectiva artificial alrededor del punto también llamado céntrico, ya que ocupaba el sitio donde incide el rayo con el mismo nombre.



De Vignola, *Le due regole della prospettiva practica*, 1611

Fig. 1. Esquema de la visión a través de una superficie transparente: Tomado de Vignola, *Le due regole della prospettiva practica*, 1611.

Con el fin de replantear las técnicas de perspectiva inspiradas en la ciencia antigua y en las prácticas artesanales, Alberti requirió dar respuestas a dos problemas que aparentemente no inspiraban interés a los científicos que se ocupaban de la óptica: ¿cómo proyectar sobre la superficie plana de una pintura la impresión del mundo externo sobre el ojo?, ¿cómo explicar y representar los efectos de la luz, del color y de las sombras, teniendo en cuenta que ninguno de los aspectos de este último interrogante se sometían a la racionalización geométrica?

La solución al primer interrogante fue brillante, y para entenderla basta en parte con mirar por una ventana. Si la imagen que del mundo externo llega proviene de una pirámide de rayos visuales, hipotéticamente la misma imagen podría ser obtenida en cualquier sitio de la pirámide intersecando ésta con una pantalla vertical. Ahí, dentro del marco de la ventana, estaba esa parte del mundo externo que podía ser considerada como una proyección sobre su cristal, si bien los rayos continuaban su camino hasta el ojo. Si se tomara un pincel y pinturas y se coloreara la imagen sobre el cristal, se lograría una pintura que era una imitación precisa de lo que se observa a través de la ventana (Fig. 1). La construcción en perspectiva es la traducción de este método a un proceso geométrico que proyecta la imagen sobre una superficie atendiendo a la distancia y la posición del observador respecto del objeto.

No obstante el reconocimiento y proliferación que de inmediato tuvo entre los artistas, su adecuación al propósito original de recrear el

espacio real en el que se sitúan los objetos presentó ciertas dificultades, lo cual se puede comprobar en las discrepancias que sobre el tema existen entre los expertos (Tobin, "Ancient Perspective", pp. 14-17). Aun así, queda el hecho de que el sustento geométrico y sus modificiaciones posteriores se apegaron a utilizar los elementos básicos del trazo en perspectiva (Fig. 2). Uno de estos elementos fue el ya mencionado

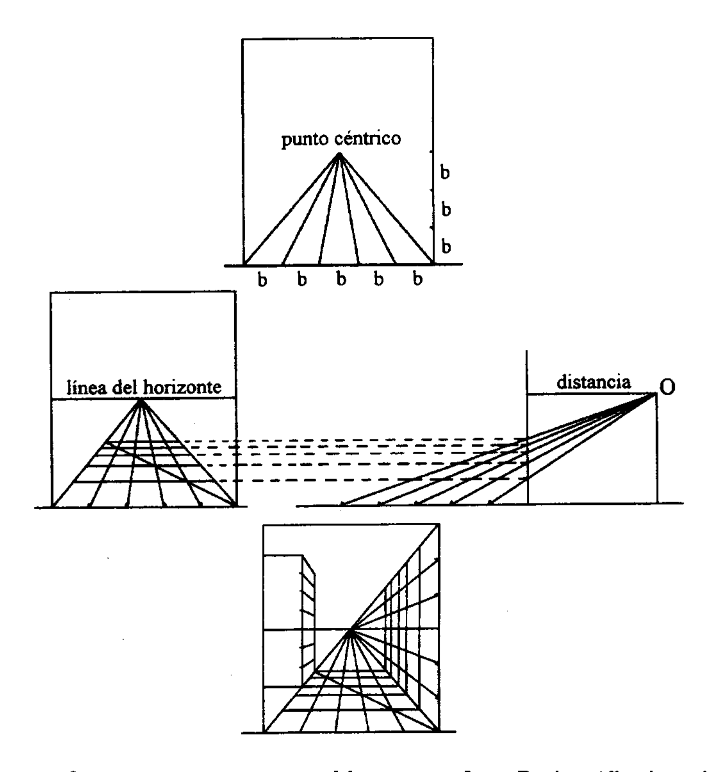


Fig. 2. *Construcción en perspectiva del pavimento.* Leon Battista Alberti considera que observar un cuadro o pintura es como mirar a través de una ventana el mundo exterior. Para trazar la superficie sobre la cual se posan las figuras supone un pavimento o sección de suelo cuadriculada; primero se elige lo que será el tamaño de la figura humana y a ésta se le asigna una altura de 3 *braccia* (brazos), lo cual define el *braccio*, su unidad de medida. Acto seguido divide la base del rectángulo con arreglo a este módulo y sitúa el punto central o céntrico a 3 *braccia* por encima de la línea de la base del cuadro. A continuación traza rectas que van de cada punto de la división hasta el punto céntrico. En la cultura de la representación en perspectiva estas rectas co-

punto céntrico, el cual se define como el punto adonde convergen todas las líneas paralelas que son ortogonales al plano de la pintura. También llamado "punto principal", "de convergencia", "distante", recibió además los nombres de "punto de fuga" o "de desvanecimiento", por ser éste el sitio hacia donde parecían escapar las líneas ortogonales, o desaparecer los objetos al reducirse a nada su tamaño conforme se alejaban (Alberti, *op. cit.*, p. 89; Panofsky, *op. cit.*, pp. 104-111; Le Goff, *Prospectiva*, pp. 3-25; Elkins, *Poetics*, p. 35).

El título de punto al infinito no parece haber surgido hasta mucho después del Renacimiento, en los trabajos de Poncelet (Field, *Invention of Infinity*, p. 224). Sorprende que previamente no se hubiera manejado el término infinito en el ámbito de la pintura, pues es evidente que el punto de fuga ponía en contacto la unidad con la multiplicidad, y habría la posibilidad de representar al espacio infinito en el marco finito del espacio pictórico, algo que seguramente deleitaría al Cardenal de Cusa. Un ejemplo inmediato de lo sugerente que resulta el uso del punto de fuga es su capacidad para separar los primeros planos de lo que sería el fondo del escenario, o de acercar los infinitamente alejados "puntos al infinito" a la finitud del plano pictórico. Un cuadro en el que se mostrara esa especie de túnel que enlazaba el primer plano con las profundidades y que parecía habitar el punto de fuga era calificado como "precipitoso", o se decía que

rresponden a las ortogonales al plano pictórico o líneas convergentes fugadas del pavimento. Luego, sobre la horizontal que se extiende a la derecha del cuadro, y que ha sido también dividida en *braccia*, levanta una "visa lateral" o línea de referencia más allá de la cual localiza , a 3 *braccia* de altura, el ojo del observador. A partir de este ojo traza rayos que lo unen con las divisiones frontales de las baldosas. Marca los puntos donde la vertical corta estas líneas. Estas intersecciones corresponden a las alturas exactas aparentes de lo que serían las líneas horizontales que en el cuadro están por encima de la base. Trazando estas líneas obtiene la cuadrícula o pavimento en perspectiva.

Para obtener la pared lateral en perspectiva basta con dividir dicha pared en los *braccia* correspondientes, unir estos puntos con el punto céntrico y, para finalizar, levantar las verticales que prolongan, en dirección vertical, las horizontales que tocan la orilla del pavimento en perspectiva. Este procedimiento delimita un espacio donde, si se siguen estas mismas reglas, se pueden representar personas y objetos con los tamaños relativos correctos.

producía un "effetto stravagante" (Elkins, *Poetics*, p. 174). En la *Melancolia*, obra de quien firmaba como FB, los ojos parecen quedar sometidos a un movimiento repetitivo: situados en el corredor, son atraídos hacia el fondo en dirección del punto hacia el que se dirigen las ortogonales que definen el pavimento... de ahí el ojo retoma a la figura melancólica, para una vez más reiniciar el viaje hacia la nada.[3] Algo semejante podrá ocurrir con el cuadro del *Tintoretto* que ilustra el robo del cuerpo de San Marcos.[4] Este tipo de pinturas son poco exitosas, pues provocan una especie de mal de ojo que atrapa la mirada del observador, haciéndola recorrer ortogonales que definen fachadas, puentes, caminos y pavimentos. Para liberar al ojo de estas ordalías el pintor puede recurrir a varios trucos, como son el colocar figuras que ocultan el punto de fuga, acortar las líneas o mezclar patrones geométricos que liberen al ojo para que éste goce deambulando libremente sobre la superficie de la pintura (Kubovy, *Psicología de la perspectiva*, pp. 82-105).

Según los textos más representativos del neoplatonismo que contiene la cultura florentina de principios del siglo XV, el infinito se daba de manera absoluta sólo en Dios, si bien en la naturaleza existía de manera relativa, dado que se pensaba que el número de posibles formas era infinito. Además, también resultaba que la gran cadena del ser daba lugar a un número infinito de posibilidades para el número de entes que la formaban. En todos estos casos la existencia de un infinito se remitía a fin de cuentas a la participación de la divinidad en la determinación de lo creado, sin que el hombre tomara ningún papel activo aparte de ser capaz de percibir y asimilar a su sistema de conocimiento tal concepto. Sin embargo, con el surgimiento de las técnicas perspectivistas, el infinito quedó al alcance del hombre. Éste podía, con el simple hecho de determinar el punto de fuga de una pintura, simbolizar el punto que en la realidad se localizaba a una distancia infinita del observador, ya que era el sitio de convergencia de las rectas paralelas, algo imposible de ocurrir, según Euclides, al extender en una dirección dos rectas paralelas

[3] Monogrammist F. B., *Melancolia*, 1561.

[4] *Tintoretto* (1518-1594). *Transporte del cuerpo de San Marcos.*

entre sí. Lógica y percepción enfrentadas. El genio de Alberti consistió en privilegiar a la percepción sobre la lógica de lo finito. Con base en ello logró reducir lo infinito a las dimensiones de lo finito, capturar lo inabarcable, fusionar la idea de infinito con su representación.

En resumen, el logro de Alberti y de otros de sus contemporáneos fue convertirse en creadores de infinitos aquí en la tierra, a semejanza de como Dios, en la misma proporción que guardaba respecto del hombre, había creado los infinitos del mundo natural. Esta idea pudo haber tenido un papel trascendental al promover el desarrollo del concepto de un universo infinito. Es plausible, siendo que había lazos de amistad entre Toscanelli, Alberti y Nicolás de Cusa, que las ideas de proporción, continuidad e infinitud, junto con las ideas artísticas sobre representación, hayan contribuido directamente a concebir un universo infinito dotado de un orden racional y comprensible para el hombre.

Epílogo

Si se pudiera caracterizar a eso que hoy conocemos como ciencia occidental mediante el viejo propósito griego de recurrir al argumento, la evidencia y la observación para dilucidar cualquier asunto sobre lo que existe y lo que se debe hacer, podemos vislumbrar en los orígenes de la ciencia moderna una serie de respuestas que surgen de la recuperación del pensamiento antiguo y que retoma una sociedad con nuevos propósitos y expectativas, con una teología que se renovaba, con nuevos rumbos para las economías y diferentes actitudes hacia la tecnología.

Después de los ajustes a los sistemas explicativos sustentados en el modelo de la geometría de Euclides y la filosofía natural de corte tomista-aristotélico, vendría el fortalecimiento de la precisión lógica para decidir sobre una cuestión, y para lo cual bien se podría recurrir al cálculo, a la observación y a la experimentación. A esto seguiría el planteamiento de supuestos teóricos para guiar procedimientos vinculados con actividades prácticas. Estos programas serían la base del

análisis racional y el desarrollo de instrumentos que permitirían al hombre ejercer su dominio sobre la naturaleza. Quienes participaron en este esfuerzo lograron desarrollar técnicas matemáticas para la representación del espacio visual a través de la pintura y la escultura, sometieron el tiempo al movimiento del reloj mecánico, entendieron la música como un patrón de sonidos emitidos en intervalos de tiempo, dominaron las técnicas de localización en el espacio, de medición de estructuras y del diseño para la construcción de maquinaria, y gracias a las nuevas técnicas contables y de registro de movimientos financieros propiciaron la expansión del comercio y de la banca.

Bibliografía

ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura*, int. de J. V. Field y trad. de J. Rafael Martínez E., Facultad de Ciencias, UNAM, México, 1996.

DE BRUYNE, E., *The Esthetics of the Middle Ages*, trad. de Eileen Hennessy, Ungar, Nueva York, 1969.

DUBERRY, Fred, y WILLATS, John, *Perspective and Other Drawing Systems*, Van Nostrand, Nueva York, 1972.

DUNNING, William V., *Changing Images of Pictorial Space*, Syracuse University Press, Nueva York, 1991.

ECO, Umberto, *Art and Beauty in the Middle Ages*, trad. de Hugh Bredin, Yale University Press, New Haven y Londres, 1986.

EDGERTON, Samuel Y., *The Rediscovery of Renaissance Perspective*, Basic Books, Nueva York, 1975.

ELKINS, James, *The Poetics of Perspective*, Cornell University Press, Nueva York, 1994.

FIELD, J. V., *The Invention of Infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford, 1987.

IVINS, William M. Jr, *Art and Geometry. A Study in Space Instuitions*, Dover Pub., Nueva York, 1964.

KUBOVY, Michael, *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*, trad. de Dolores Luna, Ediciones Trotta, Madrid, 1996.

LE GOFF, Jean-Pierre, "Une ouvre aux confins de l'art et de la science: *De Prospectiva Pingendi* de Piero della Francesca", en *Les Cahiers de la Perspective*, IREM-de Basse-Normandie, nov.-junio de 1987, pp. 3-74.

LINDBERG, David, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1981.

PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, trad. de V. Carcaga, Tusquets Editores, Barcelona, 1985.

TOBIN, Richard, "Ancient perspective and Euclid's Optics", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 53, 1990.

VASARI, Giorgio, *Le vite dei pi' eccellenti pittori, scultori e architetti*, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma, 1993.

WHITE, John, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Faber and Faber, Londres,1987.

WOLFFLIN, Heinrich, *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance*, trad. de Peter Murray y Linda Murray, Phaidon, Nueva York, 1952.

WRIGHT, Lawrence, *Tratado de perspectiva*, trad. de Fco. Martín, Editorial Stylos, Barcelona, 1985.

ZUCCOTTI, G. M., *La prospettiva come mediazione tra lo spazio della realta e lo spazio matematico*, Celid, Turín, 1983.

Espacios de la ausencia: De Chirico, Villaurrutia y Barragán

● ILIANA GODOY

Abstracción de la forma y el espacio

Emparentadas con el clasicismo, la abstracción del espacio y la simplificación extrema de la forma plástica son un fenómeno de la modernidad, heredera de las vanguardias estéticas de principios de siglo.

La verosimilitud de la representación visual fue sustituida por una composición geométrica en el plano. Toda copia del natural se consideró superada por la fotografía y el cinematógrafo como reproductores automáticos de la experiencia visual. La pintura entonces se concentra en sus recursos esenciales: el color y el plano. Por tal camino alcanza la máxima simplificación geométrica en los cuadros de Piet Mondrian que exhiben un orden elemental a base de redes ortogonales de colores primarios sujetas a trazos reguladores.

Esta consigna de análisis, síntesis y depuración formal proveniente de las vanguardias generó la estética, la lógica y la ética de la Bauhaus, escuela de diseño y arquitectura que buscaba una respuesta a la socialización masiva de la vivienda como respuesta al crecimiento urbano. El rigor del credo estético adoptado respondía exactamente a los postulados de estandarización para abatir los costos y propiciar la industrialización del proceso constructivo. Detrás del purismo estético estaba la inminente socialización de la arquitectura tanto en el régimen socialista como en el capitalista.

Así fue como la ornamentación se convirtió en delito, y una planimetría neutra, casi etérea, dejó fluir un espacio de usos múltiples

en la llamada planta libre. La abstracción de la forma al margen de consideraciones simbólicas y emocionales generó un espacio mecánicamente funcional y en muchos casos despersonalizado, cuando los arquitectos siguen la fórmula simplista sin la creatividad de los primeros maestros.

El nuevo racionalismo, hermano de la técnica, decretaba la abolición del formalismo dando lugar a un nuevo formalismo. Un edificio prismático forrado de cristal o un cuadro de Mondrian son producto de una férrea voluntad formal. La idea de que la forma sigue a la función es tan artificial como la superabundancia del barroco.

Primera consante: la estética purista

Los tres artistas seleccionados en este estudio: Giorgio de Chirico (Tesalia, 1888) Xavier Villaurrutia (México, 1903-1950) y Luis Barragán (Jalisco, 1902-1988), comparten una poética del espacio, no obstante la distancia que se da entre su circunstancia y los distintos terrenos de su aportación: pintura, poesía y arquitectura, respectivamente.

Cronológicamente la veta que relaciona a los tres artistas del ámbito solitario parte de De Chirico con la pintura metafísica, pasa a Villaurrutia teñida por el surrealismo y desemboca en Barragán, con su espacio poético geometrizado por el rigor funcionalista.

La estética racionalista del arte moderno se anuncia en el espacio despojado de la pintura metafísica de De Chirico; respalda la poética de lo universal, ajena al lujo verbal latinoamericano en los Contemporáneos, y llega a la arquitectura de Barragán, conjugando el rigor ortogonal del funcionalismo con el carácter emocional de sus espacios.

En los tres casos el rigor estético condiciona la abstracción de un espacio geométrico, despojado de accidentes; un espacio cercano a lo inmutable y al mismo tiempo ajeno al simbolismo religioso. Esta pureza aspira al clasicismo en el sentido en que Le Corbusier esgrimía el paradigma del Partenón como ejemplo cumbre de la belleza

arquitectónica, por la claridad de su lenguaje formal, ceñido a la geometría,[1] y al equilibrio de sus proporciones.

Si el Partenón constituye la perfección del juego lineal que balancea verticalidad y horizontalidad, el elemento plástico que predomina tanto en De Chirico como en Barragán es el plano. Si analizamos el rascacielos como paradigma de la modernidad, veremos que se distingue por un volumen prismático limpio, que redunda en muchos casos en fachadas de cortina de vidrio, las cuales no son otra cosa que grandes planos.

Este predominio del plano es muy claro tanto en la pintura metafísica de De Chirico como en la arquitectura de Barragán, y tiene resonancias en la poesía de Villaurrutia.

En De Chirico las plazas de Ferrara, ciudad de grandes perspectivas, aparecen limitadas por paramentos lisos iluminados por una luz tan uniforme que resulta irreal. Lo inanimado reina en estos espacios que tienen algo de maqueta de cartón escala uno a uno, donde los planos son límites absolutos e intemporales.

La propuesta pictórica es inquietante porque, sin negar la perspectiva, nos introduce a un espacio tan imposible como el de los sueños. Parafraseando a Goya: el exceso de la razón produce monstruos.

Respecto a la importancia del plano en la poesía de Villaurrutia, veamos el plano horizontal y vertical respectivamente:

ni la distancia cada vez más fría
sábana nieve de hospital invierno
tendida entre los dos como una duda;

(plano horizontal)

Los dos sabemos que la muerte toma
la forma de la alcoba, y que la alcoba
es el espacio frío que levanta
entre los dos un muro, un cristal, un silencio.

(plano vertical)

[1] "Llamo geométricas a las figuras que son huellas de esos movimientos que podemos expresar con pocas palabras", nos dice Valéry en labios de Sócrates en su libro *Eupalinos o el arquitecto*.

Segunda constante: el espacio fantástico

La serie *Plazas de Italia*, pintadas por De Chirico en París entre 1915 y 1918,[2] bajo la influencia de la filosofía de Nietzche, ostentan un misterio que se acentúa con faroles que tienen cuerpo de mujer y estatuas cuyo mármol se deforma hasta metamorfosearlas en formas caprichosas de mobiliario doméstico, creando una atmósfera onírica precursora del surrealimo.

En ocaciones observamos en estas perspectivas fantásticas un primer plano horizontal que no pertenece a la escala del conjunto; se tiene la impresión de que la mesa de estudio hubiese proyectado su ansia de saber hasta la calle. Véase el cuadro.

Existen varios cuadros metafísicos donde aparecen estatuas en relación con las calles y las plazas; al contemplarlos en la retrospectiva que se presentó en México hace algunos años no pude menos que recordar el famoso Nocturno de la estatua de Xavier Villaurrutia, que a continuación transcribo:

Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera,
el grito de la estatua desdoblando la esquina.

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.

Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien veces
hasta oírla decir: "estoy muerta de sueño".

[2] Ver la revista *Pinacoteca de los genios* en su número dedicado a Giorgio de Chirico.

En el poema predomina el ámbito onírico del desdoblamiento en un sueño lúcido, la persecución inicial, donde la realidad del sueño se revela en su capacidad proteica de transmutación; se detiene justo al tocar el espejo, nuevamente el plano: muro que se convierte en espejo, espejo metafísico para mirar el mundo desde el ángulo quieto de lo inerte, cuya única posibilidad es repetirse hasta la hipnosis y disolverse en sueño.

La poesía de Villaurrutia en Nostalgia de la muerte (1946) es un soliloquio del yo cuya insistencia despierta al inconsciente cuando toca con el poder conjurador del verso ese plano intermedio del subconsciente, pantalla donde se proyecta con nitidez la imagen poética que renuncia a la lógica excluyente de la vigilia para crear la lógica incluyente de la ambigüedad poética y plástica de los ámbitos oníricos.

Para Villaurrutia los espacios íntimos y urbanos sólo revelan su esencia en la soledad; pareciera que habitarlos es enmascararlos al llenar el vacío con el ruido cotidiano; así la calle que observa el poeta es la calle desierta, silenciosa, la calle antes del crimen.

El río de la calle queda desierto un instante.
Luego parece remontar de sí mismo
deseoso de volver a empezar.
Queda un momento paralizado, mudo, anhelante,
como el corazón entre dos espasmos.

Cómo no recordar, al influjo de estos versos, el paréntesis que forman en el paisaje los estanques que Luis Barragán hace aparecer en medio de la arboleda como una alucinación geométrica contenida en lo agreste.[3]

Esta detención que obsesiona a Villaurrutia, Barragán la convierte en espacio arquitectónico; recordemos sus patios limitados por muros blancos, verdaderos recintos a cielo abierto, propicios a la contemplación. La vida cotidiana parece más intrascendente al confrontarla con estos espacios metafísicos.

[3] Ver las fotografías de la obra de Barragán por Armando Salas Portugal en Emilio Ambasz: *The Architecture of Luis Barragán.*

El matiz surrealista de su arquitectura está en la relación insólita que establece con la naturaleza, revaluando una erupción volcánica como textura y volumetría plástica, o construyendo un muro rojo en pleno campo, sólo para coronarlo con el follaje verde de los árboles que danzan a lo lejos. Vibración de luz y viento que descansan al filo de su nuevo horizonte geométrico.

Recordemos la famosa escalera de su estudio, cuyo ritmo repite la viguería, y cuyo desembarque es una puerta íntima y cerrada que debemos abrir, aun a riesgo de caer en el vacío si nos atrevemos. Detalles surrealistas inicialmente fueron las famosas vasijas de barro que son ahora lugar común en esa arquitectura pseudomexicana que atiende a lo superficial y descuida lo profundo.

En Luis Barragán resuenan la visión metafísica de De Chirico y las imágenes surrealistas de Villaurrutia, ambos creadores de un espacio donde reinan la soledad y la inmovilidad en ausencia del símbolo. Los espacios de Barragán comparten esa estética del aislamiento inmóvil conducente a la meditación o al trance poético.

Se da en sus espacios un ascetismo ausente de cualquier símbolo religioso, excepto en los casos en que el programa arquitectónico lo requiere, como en el Convento de las Capuchinas en Tlalpan. En este sentido su estética comulga con la universalidad de los Contemporáneos, ajenos a lo inmediato de la anécdota.

La imagen poética como metalenguaje

La arquitectura en sus tres dimensiones genera el espacio habitable, la pintura genera el espacio ilusorio en sus dos dimensiones. El espacio en poesía va más allá de la percepción de límites y calidades formales; el espacio poético intensifica su persuasión a través de la imagen, configuración verbal plena de resonancias, donde cabe la sinestesia, lo posible y lo imposible, el presente y la memoria, lo consecuente y lo contradictorio, lo visible y lo invisible en un ejercicio pleno de esa facultad transformadora y creadora de mundos que llamamos, precisamente, imaginación.

A los *ismos* en la plástica acompañaron y precedieron en muchos casos las vanguardias literarias en busca de la renovación del lenguaje poético. La tentativa más radical fue el dadaísmo (1916) de principios de siglo, contemporáneo a la pintura de De Chirico, el cual pretendió reducir la palabra al balbuceo sonoro previo al habla, como una denuncia del desgaste que produce el uso convencional de un léxico agotado.

El surrealismo (1924) en poesía propició la liberación del proceso creativo trascendiendo las ataduras del discurso lógico y ensanchando así los alcances de la imaginación hacia límites insospechados. La relación entre surrealismo y desarrollo de la imagen poética como núcleo de creación está fuera de duda; recordemos algunos poemas de Breton, y en especial de Reverdy, que son sucesiones de imágenes sugerentes de una nueva manera de percibir el mundo.

La imagen poética, como producto privilegiado de la imaginación, no requiere ninguna materialización, ni ninguno de los sentidos en particular para comunicarse; por ello constituye el acto imaginativo por excelencia. Tal como el lenguaje hablado subsume y enuncia cualquier información de campos ajenos a su ejercicio, así la imagen poética abarca y expresa cualquier intención imaginativa, por más que ésta sea imposible o contradictoria, sin necesidad de recurrir a una representación unívoca como es caso de la pintura. La imagen pictórica debe llegar a una propuesta visual y al imagen poética no.

La imagen poética cumple con el cometido de las artes más abstractas como la música y la arquitectura, sin renunciar a un mensaje concreto. Un mensaje que en cierta medida participa del universo conceptual y sensorial de una manera autorreferencial, y que sin embargo toca una amplia gama de asociaciones intelectuales y emocionales.

Dentro del grupo sin grupo de los Contemporáneos es Xavier Villaurrutia el que acusa en mayor grado la impronta surrealista en su poesía, inmersa siempre entre los límites de vigilia y sueño, donde el desdoblamiento y la fluencia de imágenes son constantes.

Y comprendo de una vez para nunca
...
cómo el agua y la sangre
son otra vez la misma agua marina,
y cómo se hiela primero
y luego se vuelve cristal
y luego duro mármol,
hasta inmovilizarse en el tiempo más angustioso y lento,
con la vida secreta, muda e imperceptible
del mineral, del tronco, de la estatua.

Simplificación de la materia, donde la sangre densa y condenada se transmuta primero en agua marina purificada por la sal; luego pasa a ser hielo para cristalizarse y convertirse finalmente en mármol inmutable.

Recordemos a Valéry que en su libro *Eupalinos o el arquitecto* nos dice en labios de Sócrates:

"¿Cuando piensas, no sientes como si secretamente desarreglaras alguna cosa; y cuando te duermes, no tienes la sensación de dejarla que se arregle como pueda?"

El pasaje se refiere a la comparación entre los seres producto de la naturaleza y las obras humanas; en la naturaleza, la complejidad del todo abarca y sintetiza las diversas complejidades de sus elementos sin que exista ningún paso fuera de este orden, en cambio, según Valéry: "en cuanto a los objetos que son obra del hombre, es enteramente otra cosa. Su estructura es ... ¡un desorden!"

En tal sentido, Villaurrutia propone pasar de lo visceral, la sangre, a la simplificación del agua; al congelarla impide su movimiento, la detiene; al convertirla en mármol impide que el hielo se funda y logra así la permanencia escultórica que el clasicismo busca.

Si Valéry buscaba plasmar un ramo de rosas en una escultura vaciada en bronce a la cera perdida,[4] Villaurrutia pretende llegar al mármol de su imagen no mediante una técnica consciente, sino abriendo la puerta al ensueño, al azar y al absurdo que propone el

[4] Ver *Eupalinos o el arquitecto*, pp. 24-25.

surrealismo, pero con un evidente control estético del resultado final; no es casual que insista en el cristal y el mármol como materia preferida; el cristal es geométrico por naturaleza, y el mármol es el material clásico de la escultura.

La tentativa de Villaurrutia es desmedida como la de todo gran poeta. Convertir en mármol la sustancia evanescente de los sueños, sin violentar la libertad del inconsciente, trabajo solitario por excelencia que consiste en vaciar el espacio exterior y el interior en una meditación cuya pureza extrema nos lleva al extrañamiento de nosotros mismos y, acto seguido, nos conduce a confrontar la muerte, cuyas incógnita final aguarda tras el túnel que vacían sucesivas ausencias.

Vemos que estos tres artistas del siglo XX comparten un sentimiento del espacio desierto, planteado como el gran interrogante de la soledad existencial en un mundo donde Dios ha muerto —en palabras de Nietzsche— y el ser humano se siente paradójicamente aislado en una era donde el signo dominante parece ser la comunicación masiva que nos convierte en máscaras sin rostro.[5]

Lo que estos espacios solitarios sugieren a través de diferentes artes es que la verdadera opción de encuentro humano comienza por el encuentro con uno mismo en soledad ante el misterio, principio de la filosofía y la poética.

Bibliografía

AMBASZ, Emilio, *The Architecture of Luis Barragán*, The Museum of Modern Art, Nueva York.

ANDA ALANÍS, Enrique X. de, *Luis Barragán. Clásico del silencio*, Editorial Escala, Colección Somosur, Bogotá, 1989.

MOLINA Y VEDIA, Juan, *Luis Barragán. Paraísos*, Kliczkowski Publisher, Hong Kong, 1994.

[5] *Máscaras sin rostro* es el título del más reciente libro del poeta Luis María Sobrón, conocedor de la filosofía contemporánea que alimenta su poesía.

VALÉRY, Paul, *Eupalinos o el arquitecto*, UNAM, México, 1991.

VILLAURRUTIA, Xavier, *Poesía mexicana 1915-1979*, tomo II, Clásicos de la literatura mexicana, México, 1979.

Espacios Imaginarios: Exposición

● ITALA SCHMELZ HERNER

1. Esta exposición es un espacio que abren los artistas plásticos, dentro del Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras, para inscribirse con su propia práctica (fotografía, pintura, escultura e instalación), en el Coloquio Interdisciplinario sobre "Espacios Imaginarios", aquí convocado por la filosofía.

Esta exposición es, a su vez, un espacio imaginario, un doblez en el espacio de diálogo discursivo de nuestra Facultad, que permite que las imágenes participen, a modo de ponencias, en el presente coloquio.

Esta exposición es una propuesta que replantea los espacios de expresión del pensamiento; es un espacio con afán utópico donde, sin traducción ni homologaciones, las imágenes y las palabras dialogan en un mismo nivel, para compartir sus búsquedas comunes.

2. Magritte decía que al pintor el pensamiento se le manifiesta con imágenes, al escritor con palabras y al filósofo con ideas, sin embargo, las ideas, ¿no hallan su expresión tanto en palabras como en imágenes?

La filosofía asumió, desde muy temprano en su historia, que la palabra y la escritura eran los medios propios para la expresión de sus ideas. Sin embargo, hoy en día la comunicación se vuelve cada vez más visual: síntesis fundamentales del pensamiento se realizan en imágenes y el arte plástico toma cada vez más responsabilidades conceptuales; ante esto, ¿no deberíamos abrir una pregunta acerca de las formas de expresión filosófica?

La filosofía, como dijo Foucault, se ha ido encerrando dentro de sus propios márgenes, en una huida al vacío, perdiendo territorio, hasta no quedarse sino con la señalización de sus propios márgenes.

El propósito de esta exposición es abrir los márgenes de la filosofía para ampliar las posibilidades de su expresión. Pienso que el filósofo puede explorar sus intuiciones con la libertad estética de los artistas, incluyendo en sus reflexiones otros procesos, otros materiales, otras herramientas,

3. El arte de nuestro siglo rompió con la idea del arte como imitación, desarrollando, a través de imágenes, su capacidad de conceptualizar, analizar y criticar. Con ello ganó un terreno enorme dentro de la reflexión estética.

Los artistas plásticos, hoy en día, llegan a propuestas muy interesantes a nivel conceptual. Su capacidad de romper la versión tradicional o preestablecida de las cosas y de quebrar la lógica de los objetos nos da nuevas miradas.

En un enunciado plástico-conceptual, las conclusiones no se deducen necesariamente de las premisas, pero los sentidos se resumen en el límite de sus contradicciones o se revelan en sus ocultamientos.

Los ejercicios plásticos reunidos en esta exposición son buen ejemplo de la capacidad de conceptualizar y sintetizar de la imaginación cuando toma caminos distintos a los de su responsabilidad objetiva.

4. El espacio se conceptualiza y conoce privilegiadamente en las expresiones plásticas; el saber que éstas generan es invaluable para nuestros intereses teóricos; por ello me pareció importante preguntar a los artistas plásticos sobre sus exploraciones espaciales.

La pintura del Renacimiento adoptó a la perspectiva, método de representación espacial de origen matemático y abstracto, para ordenar las intuiciones sensibles del artista, así como las impresiones estéticas del espectador, bajo un solo principio de realidad.

Para los artistas que aquí exponen, en cambio, el espacio deja de ser un principio de representación para convertirse en un tema de re-

flexión: ¿cómo se piensa y percibe, cómo se nombra y revela el espacio, desde la actividad plástica?

Cada una de las obras aquí expuestas tiene el valor de una tesis sobre el espacio, es un juego espacial o una percepción particular acerca del espacio. ¿En qué se identifican sus intuiciones y conclusiones con las filosóficas? A continuación expongo algunas de las reflexiones acerca del espacio que me han transmitido las piezas de esta exposición.

Interconexiones-Mariana Gulico

Los paisajes marinos habitados por una mirada llena de sol y un cuerpo con olor a sal, territorios especializados por las emociones subjetivas, no dejan de ser, al mismo tiempo, un punto abstracto, ciego, general y distante, señalado en un mapa terrestre.

Espacios habitados por la subjetividad y espacios señalados con objetividad en un mapa son los dos órdenes de espacialidad que se sobreponen en el móvil de Mariana.

No toda-Marisa Cornejo

Venus, como las perlas, nace de una concha marina y la espuma del mar despierta en ella su sensualidad viajera,

Venus recorre, con su percepción, los reinos de lo sensible. Su cuerpo es vegetal, es caracola, es ave, es la humareda del tren que vimos pasar, o el atardecer surcado por un helicóptero.

Venus, en la obra de Marisa, es la gracia y la belleza que dejan los espacios vividos en nuestra percepción sensible.

Ahí te ves-María Ezcurra

El espejo es nítido oasis donde se reproduce el mundo pero en el cual la conciencia no penetra, es un espacio otro, un otro lado, un puro revés; sin embargo, en la instalación de María, el espejo es metáfora plástica que no refleja pero que sí devuelve una imagen.

Los espejos de esta instalación no son el espejo amable, presto e inmediato, sino un lienzo en blanco, imagen de nuestros vértigos; un espejo que mira a otro espejo, nuestra imagen de infinito; un espejo roto, espacio en el que los reflejos se quiebran como en un cuadro cubista.

Sebastián Rodríguez Romo

Si esta exposición es un espacio ubicuo respecto al Coloquio de "Espacios Imaginarios", el trabajo de Sebastián es, a su vez, ubicuo en el espacio de esta exposición, ya que se encuentra expuesto en los pasillos de la Facultad.

Los largos pasillos de la Facultad, en el diseño más puro de su arquitectura funcionalista, parecen fugas al infinito franqueadas por puertas que se abren a los recintos de la Filosofía y las Letras. Estos pasillos ofrecen a Sebastián todo un orden de lectura donde desplegar sus series fotográficas, magníficas cosmogonías plásticas, en las que el autor combina algo de mística: las manos de Dios, y algo de ciencia: la teoría del *Big Bang.*

Laboratorio socio-genético
(implosión demográfica)-Taniel Morales

Las texturas, las manchas y los colores que se extienden sobre la base de yeso preparada por Taniel son cultivos de bacterias y hongos que hacen viajar a nuestra conciencia desde los espacios microscópicos hasta los espacios sociales.

Las colonias microscópicas de esta instalación son metáfora estricta del crecimiento demográfico que invade el planeta. Quizá un extraterrestre o una inteligencia de otras dimensiones se asome a nuestro planeta y contemple el crecimiento de nuestras ciudades y carreteras como nosotros nos asomamos a esta "pecera" bacteriológica.

Cuestión de coordenadas/La lucha
nunca acaba-Héctor Quiñones

Los cuadros de Héctor conjuntan dos infinitos espaciales, el cósmico y el abstracto y, a la vez, nos revelan que la percepción del infinito sólo es posible en el encuentro de lo físico con lo espiritual. Las frías distancias estelares y las inalcanzables fugas perspectivas del espacio se cruzan en el eje de la finitud masculina y femenina: dos universos que no se cruzan, pero se abrazan.

Documentación

En la percepción estética del espacio los tamaños tienen un papel

fundamental. El arte plástico de nuestros días, la instalación, ha explorado su ubicación en espacios públicos y ha entrado en diálogo con los monumentos urbanos.

Obras que tratan con estas dimensiones no caben en la presente exposición. Por ello hemos abierto una sección de documentación, con fotografías, bocetos y apuntes, en la que se exponen dos trabajos: el de Galia Eibenschutz, Ex-terior, con el cual ganó el Primer Lugar en el Concurso de Instalación de X-Teresa Arte Alternativo, del presente año, y el trabajo de Pablo Vargas-Lugo, Kiosko Esotérico, montaje con el cual participó recientemente en *Insite 97*, un importante evento de arte público que se lleva a cabo cada tres años en las ciudades fronterizas de México y Estados Unidos.

Imágenes del mundo sonoro

● RAMÓN ROMO LIZÁRRAGA

En una temática tan vasta como es la imaginación y su relación con el universo de los sonidos, se hace ineludible aclarar que en esta exposición habrá que concretarse a los aspectos inherentes de las imágenes que se construyen a partir de la creación, reproducción y percepción del fenómeno musical.

Como es por todos sabido, la música es el arte que rompe con barreras tales como el idioma, y paradójicamente es también la expresión artística más subjetiva. Por otra parte es un hecho que su mensaje es inmediato y que probablemente en la mayoría de los casos las ideas que se expresan o se perciben no necesariamente requieren una conceptualización en términos de las palabras; sin embargo, es precisamente la imaginación el punto de convergencia entre el creador, el intérprete y el oyente.

La música por supuesto nunca ha estado desvinculada de su entorno social, histórico y cultural, pero los factores condicionantes difícilmente precisan los términos de la construcción musical. En otras palabras, si las equivalencias con los movimientos artísticos como el impresionismo en las artes visuales hacen un impacto en Ravel y Debussy —estos a su vez hacen una utilización de la modalismo y las orquestaciones ricas en un efectismo creado por el uso de recursos armónicos en los instrumentos—, no es sino la propia imaginación la que determina la presencia de la mitología en *Dafnis y Cloe* o en su caso *El mar*, pero es muy importante enfatizar que aún sin la información de los elementos que integran a estas obras en mención, las imágenes que generan su ejecución constituyen un fenómeno vivo dentro de cualquier contexto.

Los caminos del intérprete se encuentran rodeados de recursos. Éstos van desde la destreza técnica hasta el dominio de todas las disciplinas musicales y culturales que contribuyen a la entrega final de su versión de la obra; en este complejo e intrincado proceso existe un elemento ineludible; por supuesto que es la imaginación, que justamente es la que hace la diferencia entre la interpretación artística y la exclusivamente técnica y erudita que nos hace evocar la gelidez.

En el trabajo cotidiano del intérprete, que hace de cualquier frase musical un reto a la imaginación, es curioso encontrar vínculos con todo el quehacer humano. Alguna vez hice mención de que, en la preparación del concierto para viola de Bela Bartok, la solución que encontré para memorizar las repeticiones desfasadas con la orquesta que hace la parte solista en el último movimiento fue asignarle a cada uno de estos motivos melódicos un lado de una figura geométrica, a su vez, en una sucesión de varios cuadrados que, ordenados en un espacio, concluían al final de la frase musical y daban salida a otro lugar que no precisamente era de figuras geométricas. Esta referencia habla por sí misma de ese mundo imaginativo y lleno de objetos al que recurre un intérprete.

En la última sinfonía de Tchaikovsky, se dice que su *adagio* final está relacionado con la sensación e idea del destino. Su efecto producido por la utilización de las cuerdas en sus registros medios que a su vez son productores de sonoridades ricas en armónicos, asimismo del uso del tiempo lento pero obstinado en los giros melódicos y contrapuntísticos, todo esto provoca en estudiosos y legos un estado de ánimo difícilmente descifrable. Sin embargo, la idea misma del destino que se le atribuye al autor es muy aleatoria. Lo que ocurrió en las imágenes sonoras enfrente del proceso creativo es en mi opinión un enigma, de la misma manera que lo es ante las diferentes posturas interpretativas de mis colegas y perceptivas de los que he visto escuchar esta obra.

Si, por una parte, el proceso creativo e interpretativo requieren una gran carga de esfuerzo imaginativo, la actividad de los oyentes se fundamenta básicamente en el potencial creativo de las imágenes que sugieren las impresiones auditivas de las diferentes obras del repertorio universal. No obstante que se habla de la música descrip-

tiva, los trinos de los violines en el concierto *La primavera* de Vivaldi, por ejemplo, serían material estéril sin las propias referencias de los escuchas, y así como este caso se encuentran todas las obras musicales.

Por último, cabe insistir que en el fenómeno artístico musical, el común denominador desde que nacen las ideas musicales, se reproducen y se perciben,es sin duda alguna esa magia del ser humano llamada imaginación.

Espacios sagrados del celuloide. La representación del camerino y del comedor en el cine mexicano de la edad de oro

● JULIA TUÑÓN

En algún recreo escolar durante la segunda mitad de los años cincuenta, una niña me explicaba lo maravilloso que sería ser artista y tener un camerino. Me habló de luces, flores y bombones, joyas y regalos diversos diseminados por un espacio en el que ella (la artista) se desvestía y tenía mucha ropa para elegir con cual vestirse. Este recuerdo me obliga a preguntarme por ese lugar simbólico: el camerino de la *vedette* en el cine mexicano. Para destacar su sentido he querido compararlo con otro espacio frecuente y también cargado de simbolismo: el comedor familiar.

Las películas del cine mexicano de la edad de oro (*grosso modo* los años cuarenta) son un territorio nato del imaginario y un medio para su divulgación. Es así porque expresan, en lenguaje fílmico,[1] en imágenes y símbolos, las ideas de quienes lo hacen: los *film-makers*.[2] Las películas mexicanas se hacían con pocos recursos y, en ellas, los prejuicios de la sociedad, el orden de los lugares comunes circulaba con fluidez. Sus imágenes expresan, entonces, conceptos sociales. ¿Hasta dónde estas cintas retratan o deforman la realidad?

[1] Constituido por imágenes en movimiento, asociadas al sonido y organizadas por medio de la edición, los encuadres y movimientos de cámara.

[2] El término *film-makers* se refiere al carácter grupal del cine, construido por todos los que intervienen en él, desde el guionista hasta el editor, desde los cargadores hasta el director. Es una mirada que no destaca el peso del director como único autor y me parece una perspectiva de análisis más adecuada para trabajar con un cine barato, como es el mexicano de la edad de oro.

Estamos en el mundo de las representaciones.[3] Las películas no nos ofrecen el reflejo de las cosas, sino que existe en ellas un elemento de intervención social. En ellas se representan de manera simbólica las obsesiones de una sociedad determinada, y es por eso que tienen una evidente influencia en sus audiencias.

Esto es así especialmente en los filmes de peor calidad, en que las cintas dialogan entre sí, parten de los mismos supuestos. Es la repetición del esquema conocido lo que permite su reconocimiento y su aceptación por parte de las audiencias, y lo que garantiza su éxito.

Las representaciones fílmicas son complejas y polisémicas y en ellas se puede observar, mediante ciertas preguntas y con determinada metodología, tanto la ideología dominante como la mentalidad de quienes habitan esa sociedad,[4] tanto la obediencia a las normas dictadas por la moral dominante como las resistencias y transgresiones que los mexicanos de esos años ejercen con su práctica de vida, tanto los valores dominantes como los emergentes y residuales. Las ideas se encarnan en los estereotipos, esos personajes sin complejidad psicológica ni carácter humano, pero también en la representación de los espacios. A las imágenes en celuloide no se le demanda veracidad sino verosimilitud. En ellas entran a mansalva los símbolos y las metáforas.

Así las cosas, los territorios de los acciones en donde se desarrollan las tramas no son siempre lugares neutros, sino que, en su decoración y el tipo de objeto que los define, en las reglas que rigen las conductas y jerarquías, en la relación que mantienen con el espacio

[3] En la representación, las ideas de una sociedad pueden expresarse, escapan de la abstracción para concretarse en imágenes, en este caso fílmicas, y gracias a ellas tenemos acceso al imaginario de una sociedad. Ver Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural, entre la práctica y la representación*, Gedisa, Barcelona, 1992, *passim*.

[4] Ideología sería entendida aquí como el conjunto de ideas, valores y conceptos que permiten entender el mundo desde las necesidades y perspectiva de los grupos dominantes, pero debe mediar constantemente con aquellas ideas, creencias, emociones, valores y conceptos que no están sistematizados ni son conscientes y constituyen las mentalidades de una sociedad. Se trata de un espacio en el que campean ideas de diferente orden y negocian entre ellas.

exterior, en su función y significación simbólica se expresa, de manera óptima, un discurso.[5]

Dice Maurice Halbwachs que la memoria se apoya en el recuerdo de los espacios para cumplir con su función de recordar[6] y agrega que "toda memoria colectiva se desarrolla dentro de un marco espacial"[7] que remite a un sentido de identidad. Así, los lugares son verdaderas señales para orientarnos y ubicarnos y, agrego yo, no sólo en cuanto a espacios sino también en conceptos y valores. Por eso: "...piensa uno en el mundo que puede reconocerse en estas cosas, como si el estilo del mobiliario, la decoración y arreglo fueran un lenguaje que debe interpretarse".[8] Las películas han inventado espacios que adquieren tanta o más fuerza que los reales y pasan a formar parte del imaginario de una sociedad (¿y será que también del sentido de la identidad?).

El cine conserva en celuloide imágenes de espacios reales e inventados, verdaderos y/o simbólicos. ¡Cuántas veces nos conmovemos al reconocer un edificio o una calle! Pero, además, el mexicano de la edad de oro expresa preocupaciones humanas básicas, por medio de símbolos y/o metáforas fílmicas, estereotipos incluidos, ¿espacios incluidos? Para algunas de sus audiencias muchas veces las películas son el único medio de acceder a una determinada realidad. Seguramente mi amiguita no tenía ningún contacto con un camerino de verdad. ¿Por qué le impresionaba ese espacio y no el escenario? ¿Por qué no su casa o su contraparte, la calle? ¿Por qué no el comedor familiar? Creo que su precoz curiosidad por otros mundos le otorgaba una sabia mirada sobre las películas de rumberas.

[5] "Un discurso no es un lenguaje ni un texto, sino una estructura histórica, social e institucionalmente específica de enunciados, términos, categorías y creencias." Así habla Joan Scott en "Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista", en *Debate feminista. Conquistas, reconquistas y desconquistas*, año 3, vol. 5, marzo de 1992, pp. 85-104, en especial p. 87.

[6] Maurice Halbwachs. "Espacio y memoria colectiva", cap. IV de *Collective memory*, Harper and Row, Nueva York, 1980. En *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Universidad de Colima-Centro Universitarios de Investigaciones Sociales, Colima, vol. III, núm. 89, 1990.

[7] *Ibid.*, p. 23.

[8] *Ibid.*, p. 12.

Las cintas mexicanas tienen un evidente tono didáctico, que promueve los valores de la ideología dominante pero, por tratarse de representaciones, dejan filtrar las prácticas de la vida. En este sentido el tema de la familia es fundamental. Era (y es) un lugar común decir que la familia otorga protección y cobijo, y en el México de los años cuarenta esto parecía un conjuro contra los dolores de la Revolución (que estaban todavía muy presentes) y los que procuraba la emigración del campo a la ciudad. El deseo de un resguardo ante la inclemencia de la vida social era explícito y la institución familiar era la encargada de procurarlo.

En las películas, la familia se plantea como una institución natural y eterna para los seres humanos y se soslaya el hecho de que se trata de una construcción social y cultural. En estos años el "modelo" que señala lo correcto, ideal al que se aspira, es la llamada "familia nuclear". Sin embargo, en la práctica social que podían ejercer la mayor parte de las mexicanas y los mexicanos no era viable cumplir con las normas propuestas.

En las películas se vislumbran estas contradicciones, aunque la línea más evidente exalta la validez de la familia nuclear. Ésta aparece como un universo seguro, cerrado, completo y aislado, en el que rige el padre, encargado de proteger a sus miembros de los problemas sin tregua que amenazan del exterior. El espacio público y el privado aparecen definidos de una manera imposible de realizarse en esos años, al menos para los sectores populares. La separación entre el mundo y la casa aparece radical y se plantea como requisito indispensable para el buen desarrollo de la prole. El ancho mundo de la ciudad se observa con evidente desconfianza y la única defensa posible consiste en cerrar las puertas y establecer firmemente las normas.

Esta burbuja herméticamente cerrada se finca en el matrimonio y se llama "hogar" Es más que una casa, porque implica intimidad, afecto y seguridad: es un espacio sagrado, pero laico.[9] En su interior los roles están definidos con precisión: padre proveedor y madre nutricia, hijos obedientes. Cada uno de ellos debe contribuir a crear ese

[9] Entendiendo por sagrado, en sentido figurativo, el ámbito inviolable, digno de veneración.

núcleo absoluto. Las dos funciones parentales responden a dos arquetipos: el padre deviene estandarte de la legalidad y la cultura y la madre de la naturaleza. Existe una lucha entre estos contendientes que, aunque velada, puede ser feroz. He tratado el tema en otros trabajos.[10]

Con estos antecedentes parece significativo que uno de los espacios más representados en el celuloide sea el comedor. No se trata del ámbito femenino por excelencia, que sería la cocina, el lugar privado y aislado en donde se genera la nutrición, función primordial materna que la obliga a cortar de tajo con el mundo de lo público. No es, por supuesto, la calle, donde el padre gana el sustento. En el comedor confluye lo privado con lo público, el trabajo de ella y el papel de proveedor de él. Representa el sistema familiar, la actividad materna del sustento en el ámbito de seguridad proporcionado por el padre. El comedor puede ser sencillo u osentoso, pero ocupa un lugar importante en las películas, ligado, por supuesto, al acto de comer. En películas como *Un divorcio* (Gómez Muriel, 1952), *Una familia de tantas* (Galindo, 1948), *La gallina clueca* (De Fuentes, 1941) o *Los hijos de Don Venancio* (Pardavé, 1944) vemos que mientras la familia se alimenta se hablan de las cosas que les atañen, se muestran y afianzan las jerarquías y se recapitulan los problemas de la existencia.

¿Qué relación puede existir entre el camerino y el comedor? Uno representa la casa, el hogar, la familia o, más bien, el sueño de ella, la aspiración... El otro es su reverso, pero también es su sustento: remite a los bajos lugares de las costumbres prohibidas, de los vicios y pecados, esos que el cine mexicano de esos años atisba con evidente placer y que es, claramente, la otra cara de la moneda que necesita la familia para establecer contraste.

Si el cine mexicano de la edad de oro destaca el peso de la familia, particularmente durante el avilacamachismo (1940-1946), el ca-

[10] Ver Julia Tuñón, "La silueta de un vacío: imágenes fílmicas de la familia mexicana en los años cuarenta", *Filmhistoria*, Barcelona, vol. IV, núm. 2. También, Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen. 1939-1952*, El Colegio de México-IMCINE, México, 1998.

baret es un espacio privilegiado durante el alemanismo (1946-1952) y cubre un papel medular en las tramas. Es el espacio donde se desarrolla una vida ambigua, donde las certezas se disuelven, donde los protagonistas (y los espectadores, por identificación) se muestran expectantes ante el número musical de la *vedette*. El cabaret es el mundo de la prostitución y de los negocios sucios. Jorge Ayala Blanco nos introduce al cine de prostitutas con un: "Destapemos la cloaca del cine mexicano."[11]

El cabaret remite a los bajos fondos, al submundo que sostiene con sus desfogues el orden debido de las familias tal cual deben de ser. Protagonistas y mediadoras de esa función son las mujeres, golpeadas, seducidas, explotadas, maltratadas por hampones y cinturitas, mujeres que, no obstante, bailan o cantan con evidente regocijo. Sin embargo, en el cabaret también existen normas que exigen respeto, y la lucha por preservar los códigos de valores en su interior.

El camerino está dentro del cabaret, es parte de él, pero no es la misma cosa. El camerino ocupa en las películas un lugar propio. No es el lugar en donde "la artista" se expresa, baila o canta, no es su mundo público, pero tampoco su ámbito privado. Ellas, muchas veces, tienen su casa como cualquier tierna muchacha del cine mexicano. Ninón Sevilla viste abundantes plumas y escasas sedas mientras baila y un traje de algodón con estampado de lunares mientras Agustín Lara declara que "[Rosa] es una mujercita noble y buena que no merece que le hagan daño" (*Revancha*, Gout, 1948). En *La Venus de fuego* (Salvador, 1948) Luis (Fernando Fernández) observa a Venus (Meche Barba) bailar en la pista del "Mocambo", mira embobado sus movimientos y sus guiños, su cuerpo seguro de sí mismo enfundado en un estrecho trajecito brillante con flecos. Al terminar el número la visita en el camerino, todavía deslumbrado. Deciden ser amigos y ella le pide que espere a que se cambie, para lo cual se oculta tras el biombo: la imaginación obviamente no puede detenerse ante el brillante trajecito depositado sobre el mueble, pero la mayor sorpresa es observar la figura que emerge dispuesta al inocente paseo: con su falda amplia de algódón estampado, su bolsa

[11] J. Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Era, México, 1968, p. 128.

con dibujitos y la sobria y recatada blusa que la hacen aparecer como una empleada de tienda. A no dudar es la encarnación misma de la bondad y expresa las múltiples contradicciones que deben caber en el cuerpo femenino.

Si en la casa familiar de celuloide el espacio de la cocina, el baño y las recámaras no son de acceso a las visitas (salvo, claro está, cuando la trama lo exige, para el camerino quienes pagaron su boleto de entrada al cine), el camerino también es de acceso restringido. Ahí la artista se maquilla, casa, y en el camerino se viste y se desviste, recibe y hace tratos. La casa y el escenario son los ámbitos del extremo, pero en el camerino accedemos a un espacio intermedio, un puente entre los mundos de "la artista" que tiene una evidente carga propia. De ahí sale a la actividad desenfrenada de la rumba y a la admiración anónima de los espectadores o al espacio casi secreto de su casa.

¿Cómo es la representación fílmica de estos camerinos que vemos? ¿Cuáles son sus convenciones? El camerino es una construcción simbólica en celuloide y no hay que pedirle veracidad sino verosimilitud. En este caso la representación ha cobrado tal vigencia que muchos lo imaginamos como nos lo representa el cine.

Pocas veces aparecen los camerinos colectivos que comparten muchas muchachas: privilegio de las películas es que nos lleven con las estrellas más que con las comparsas. El camerino está siempre cerrado. De hecho, la puerta es un acceso-impedimento destacado por la cámara. Con frecuencia quien toca discretamente con los nudillos —y el espectador se identifica por el juego de cámara con este personaje y se le demanda respeto hacia ese espacio que se avizora sagrado—[12] observa primero el dibujo de la estrella, o el nombre de la diva que en él se resguarda. Toca con delicadeza y presta atención a la respuesta, como hacía Louÿs en *La Venus de fuego*. La puerta se abre apenas y se cierra pronto. A veces la mucama impide el paso. Si entramos (colados junto con la visita) quedamos en su interior y debemos acatar las jerarquías: quien manda ahí es su dueña.

[12] Aquí el término "sagrado" no sólo remite a la inviolabilidad y veneración que ese espacio concita, sino también al sentido de asilo, amparo y auxilio que, con el mismo nombre, nombra al espacio de refugio de delincuentes y fugitivos.

Cuando el villano entra sin tocar la puerta ella protesta: se rompen las jerarquías que organizan un poder y se pierde terreno en esa arena de lucha que es todo santuario.

El camerino no es nunca un espacio abierto: no tiene ventanas. Es, además, un espacio silencioso: cuando la artista sale rumbo al escenario notamos el contraste con los ruidos del teatro, que adentro se oían francamente menguados.

También el tamaño es peculiar: por gracia del cine, cuando la rumbera baila, el lugar del escenario se agiganta hasta cobrar las dimensiones de un *set* de filmación El camerino, en cambio, es el espacio de la intimidad. Se trata de un cuarto del que nunca se sabe bien a bien si es pequeño o grande: tiene una evidente atmósfera de intimidad que lo reduce en dimensión pero, ¡le caben tantas cosas!

Cabe un tocador con faldas, un espejo con luces dadas, generalmente, por focos pelones, iluminando la imagen que en él se refleja, no hay ventanas, de manera que la luz es siempre artificial, porque el camerino siempre está ocupado de noche. En el tocador hay joyas, generalmente de bisutería, muchos frascos de potingues, perfumes, lápices labiales, cremas, polvos... casi se puede oler la profusión de cosméticos. Hay fotografías, ramos de flores recién llegados, con el recadito que la artista lee con displiscencia o expectación. Frecuentemente se fuma en su interior y el humo adquiere formas turbias. Las flores nos podrían marear con su perfume, si el cine tuviera olores. Cabe también un biombo, pretexto para el *strip-tease* ciego que nos obsequia a menudo la actriz, evidentemente más perturbador en aquellos años que en los actuales. El biombo sustenta el desorden de la ropa colgada en él. A menudo hay vestidos simplemente tirados en el piso, y eso es toda una definición moral (las buenas muchachas son prolijas). Suele haber una mesa en la que se colocan los obsequios y las flores (siempre hay floreros disponibles), hay un sillón o una *chaise-longue*, donde descansa con una bata de seda entreabierta su habitante, o que usurpa con grosería de impostor el padrote en turno, remitiendo a la lucha por el poder. Suele haber un armario o un rincón velado con una cortina en el que la camarera cuelga la ropa con lentejuelas y plumas regada por todo el espacio.

La mucama es la que recibe regalos y recados; es una mujer dócil y fiel a su dueña, que da prudentes consejos, facilita los atuendos y cuida como un ángel guardián a la reina del camerino. Ella, como mujer que es, sabe de su bondad intrínseca... de sus sufrimientos. En *La reina del trópico* María Antonia (María Antonieta Pons) recibe la ingrata visita del hombre que la había seducido y abandonado en su pueblo: él (Carlos López Moctezuma) ha visto su foto en el programa y quiere recuperar la vieja relación. Se presenta en el camerino y no respeta el límite que impone la mucama (Emma Roldán), primer signo de su prepotencia. Cuando quiere propasarse con la mujer la mucama espía detrás de la puerta y manda llamar a los guardianes del cabaret, ante cuya presencia el villano debe retirarse.

Traición de la memoria: al recordarse el camerino fílmico parece redondo, pero esto es una apreciación absurda porque es un cuarto... ¿será el regodeo del "panneo" de la cámara el que le otorga curvas a las paredes? ¿Será por estar cerrado? Parece tibio: ella (la artista) llega siempre acalorada del baile a descansar y cuando sale a la calle se pone el abrigo o el saco. Parece abarcarse con la mirada, pero está lleno de recovecos y es común que alguien se esconda; a menudo tiene puertas secretas, pasadizos, túneles. En *La diosa de Tahití*, antes *Los chacales de isla Verde* (Orol, 1952), Paula (Rosa Carmina) tiene un tocador que se recorre para abrir un escondite en la pared: en ella oculta a quienes desea proteger: "Ayudo al que lo necesita sin saber quién es ni lo que ha hecho." En *Sensualidad* (Gout, 1950) el camerino tiene una puerta que comunica con un sucio callejón del mundo exterior. Ahí se esconde "El Rizos" (Rodolfo Acosta) para escuchar la conversación entre Elena (Ninón Sevilla) y el juez Alejandro Luque (Fernando Soler), que ha robado dinero para conseguir el perdón de la mujer, por el callejón "El Rizos" sale a la calle para robar al viejo y regresa al camerino para ser visto con la bailarina y construir una futura coartada.

El recurso de los pasos y pasillos interiores sólo lo conocen los iniciados y a menudo es parte medular de la trama. No le quita al camerino su carácter de espacio cerrado, mullido, tibio, absoluto, aislado, oloroso, que se abre con un ritual y que encierra secretos y/o túneles hacia la parte más sórdida y peligrosa del exterior... lugar en

el que se ventilan un buen número de confidencias y secretos. Creía que hacía un trabajo sobre el espacio y me encuentro con uno sobre el cuerpo, el espacio material que es todo cuerpo. El camerino aparece como una metáfora[13] del cuerpo femenino, un símbolo del sexo femenino, un lugar al que su dueña y señora impregna de su carácter... Es un espacio que sólo existe por ella, un espacio que ella delimita y marca, al que da su forma. La asociación con un espacio femenino secreto, clandestino y peligroso resulta tentadora.

Navegando por esa ruta llegamos a Simone de Beauvoir, quien editó en 1949 una pionera obra de reflexión, ya clásica. Esta autora ha hecho notar que la mujer como ente abstracto ha sido definida e identificada por su cuerpo, a pesar de la paradoja del desconocimiento al respecto de las propias mujeres.[14] Esta autora ha escrito que: "El cuerpo de la mujer es uno de los elementos esenciales de la situación que ella ocupa en este mundo,"[15] por lo que, ante la pregunta de qué es "¿la mujer? Es muy sencillo, dicen los aficionados a las fórmulas simplistas: es una matriz, un ovario".[16]

En la mentalidad occidental, que organiza su conocimiento desde una perspectiva binaria, durante un largo periodo que tiene mucho de vigente, la mujer se ha asociado al cuerpo (incontrolable y caprichoso) y el hombre a la razón (medida y ¿sensata?) y al elevado espíritu.[17] Cuando ellas pecan lo hacen por naturaleza, por la pree-

[13] La metáfora sustituye una voz literal por otra en sentido figurado y al hacerlo señala una ausencia: aquello que se suple con la figura sustituta.

[14] "El sexo femenino (...) es misterioso para la mujer, oculto, atormentado, mucoso y húmedo, sangra cada mes, y a veces está manchado de humores y tiene una vida secreta y peligrosa. La mujer no reconoce como suyos los deseos de su sexo, en gran parte porque no se reconoce en él." *El segundo sexo,* Siglo XX, vol. II, Buenos Aires, 1981, p. 131.

[15] *Ibid.*, I, p. 60.

[16] *Ibid.*, I, p. 29.

[17] En Occidente el cuerpo ha sido un medio para el misticismo y la iluminación religiosa especialmente para las mujeres. Incluso durante la Edad Media podía representarse a Cristo como una figura de mujer, por su carácter nutricio. Con el tiempo la dicotomía existente entre cuerpo/alma, masculino/femenino se acentuó. Ver Carolyne Walker Bynum, "El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media", en Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi, *Fragmentos para una historia del*

minencia de su cuerpo mientras que ellos son seducidos. Ante esta situación son innumerables los tabúes que protegen contra las amenazas del sexo femenino. Jean Delumeau plantea que el miedo hacia las mujeres no es sólamente hacia la sexualidad, sino también respecto a la menstruación y la maternidad, y menciona que en la historia existen más de trescientas versiones de la vagina dentada.[18]

Este carácter ha hecho que el cuerpo femenino sea muy atendido, mencionado, exhibido, calificado, sometido a reglas. Está claro que el apego a las normas dictadas por la moda en turno y el concepto de belleza afecta más a las mujeres que a los varones. Las feministas han insistido en la figura de la mujer objeto y las teóricas del cine en la manera en que la escopofilia, o sea el placer de mirar a otro como objeto, se deposita normalmente en un cuerpo de mujer.[19]

Por la misma situación, en muchos momentos históricos se ha procurado el control de ese cuerpo femenino y su placer. Muchos autores han analizado la manera en que, en Occidente, a partir de Freud en 1905 (*Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad*), el gozo sexual considerado adecuado para las mujeres debe ubicarse en la vagina, de manera que, con esta teoría, se refuerza su papel en la sexualidad heterosexual y se fomenta la procreación, con la consecuente defensa de la institución familiar. La vagina se carga de libido, como una manera de adecuarse a la función social. Dice Thomas W. Laqueur que: "El poder de la cultura se manifiesta (...) en el cuerpo, al que golpea como si estuviera en un yunque hasta darle la forma requerida".[20]

cuerpo humano, 3 vols., vol. I, Taurus, Madrid, 1990, pp. 163-225. Ver también "El poder de la mujer araña", en Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la muier en México*, El Colegio de México-FCE, México, 1994.

[18] Jean Delumeau, *El miedo y Occidente*, Taurus, Madrid, 1989, p. 476.

[19] Este debate es muy complejo e inició hace más de veinte años con un artículo de Laura Mulvey: "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Screen*, vol. 16, núm. 3, 1975. Muchos de los trabajos que conforman esta posición aparecen en la compilación de Patricia Erens, *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1990.

[20] Thomas W. Laqueur, "Amor veneris, vel dulcedo appeleteur", Feher, op. cit., III, p. 103.

El cine mexicano es un cine hecho por hombres y las convenciones las marca esta mirada, pero las audiencias son, en forma muy importante, femeninas. En realidad, el desconocimiento del cuerpo y los lugares comunes al respecto eran moneda corriente para la sociedad en su conjunto.

En nuestra cultura las mujeres han sido identificadas con su cuerpo, *son* su cuerpo, pero para las prostitutas es, además, su medio de subsistencia. El camerino se apunta como una extensión simbólica de ese cuerpo, se muestra como un espacio metafórico de lo que se esconde. ¿Será por eso que un simple cuarto cerrado resulta tan perturbador?

Véamos más características de este espacio.

El camerino no es habitado por su dueña, sino usado para su labor pública. No hay nostalgia en él, como puede suscitar en estas películas la casa familiar, pues es claramente un medio para un fin, para recibir visitas y regalos, para maquillarse para el *show* pero, a diferencia del mundo público, en el camerino la mujer es la reina y, aunque con dificultades, ella dicta las normas, rechaza o negocia, tasa el precio y agradece los brillantes de la joya obsequiada, argumenta un dolor de cabeza o esconde la prueba de un crimen... En la jerarquía del camerino la que manda es ella, y ahí ejerce el margen de poder que a la esposa no se le permite. En *Sensualidad*, "El Rizos" lleva ante Elena a un hombre mayor al que le ha prometido obtener que ella acceda a salir con él. Entra sin llamar a la puerta, demostrando su grosería y ella protesta: "¡Podías haber llamado antes de entrar!" Ella se desvestía y la precariedad con la que se cubre ante la inesperada visita hace aún más turbador el rechazo: "Lo siento, señor, esta noche estoy muy cansada... Otro día, hoy me siento indispuesta, ¿quieren irse del camerino? que debo cambiarme de ropa, por favor." Los dos hombres habrán de intercambiar a la salida agrios comentarios y "El Rizos" devolver los cien pesos que había recibido como un adelanto: en el interior de ese espacio no podían rozar el poder de su dueña.

El camerino no es nunca una cárcel: a pesar de ser cerrado, es mullido y ahí ella (la artista) adquiere fuerza, a pesar del regateo de los villanos, como "El Rizos". Si el comedor familiar era el espacio

de la institución familiar, del sometimiento de la naturaleza a la ley y a la cultura, o sea de la esposa ante el marido, el camerino es el símbolo de la especie zoológica que es la mujer.[21] Aquí ella todavía impera, a pesar de la tensión, y en la ambigüedad de los bajos fondos la debilidad de su sexo es su fuerza.

Por eso este espacio parece sagrado: inviolable y refugio de quienes ella decida proteger. Aunque sea un lugar pecaminoso, es el sancta sanctórum en que el mundo queda afuera y que es cerrado como una nuez. Dice Halbwachs que: "El creyente que entra a un templo, cementerio u otro lugar consagrado sabe que ahí recobrará un estado mental que ha experimentado muchas veces"[22] y estos espacios religiosos requieren más que ningún otro del apoyo de objetos devocionales y rituales.[23] ¿Será por eso que el camerino se estereotipa con los biombos, las flores, las luces turbias? Por supuesto no será, como el sancta sanctórum el espacio de la virtud, pero sí el del poder y es claro quién es la sacerdotisa. Los posibles abusos, escenas de celos, botellazos y balazos resultan precisamente desquiciantes porque muestran la lucha por el espacio, en la arena que todavía controla la mujer como un cuerpo, el que aparece como emblema de la especie femenina todavía no sometida a la Ley.

El cuerpo de la mujer y su sexo son innombrables en esos años: es el secreto, lo oculto y es de mal gusto nombrarlo. Se convierte en lo obsceno, literalmente lo que hay que sacar fuera de la escena. No se puede mostrar, pero resulta que tampoco se puede soslayar. El cine construye un espacio que es metáfora del cuerpo de una mujer y que es también un alegato (¿un temor?) a su poder. A pesar de que la imagen femenina de celuloide bandea entre los polos de la prostituta y de la madre, Eva y María, hay un arquetipo del poder femenino que se filtra, sea en forma de devoradora o de muchacha rebelde, es un *lapsus*[24] que da cuenta del enorme poder que se otorga al ero-

[21] Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra..., op. cit.*

[22] M. Halbwachs, *op. cit.*, p.34.

[23] *Ibid.*, p. 36.

[24] Para tomar prestada la afortunada expresión de Marc Ferro, "El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?", en Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia*, 3 vols., vol. III, Ed. laia, Barcelona, 1974.

tismo femenino.[25] Creo que el camerino simboliza esa fuerza regateada en el terreno de lo explícito, pero que se filtra en metáforas de celuloide.

En el cine, el imaginario se expresa con su propia pasta: en imágenes. En estos dos espacios imaginarios, el camerino y el comedor, se expresan tanto los ideales de su momento como sus contradicciones; los prototipos de la moral social en esos años y la fuerza de la transgresión, el deseo de otros mundos (¿espacios?) posibles. Las películas son más que un depósito de imágenes: expresan la cultura de su momento, de las tensiones que campean entre las ideas de diverso orden y entre éstas y la práctica de vida.

En el camerino, en los olores sugeridos, en la atracción que suscita ese espacio sagrado se asoma el poder velado y temido que se ha tratado de sustraer a las mujeres de celuloide.

[25] Julia Tuñón, "Más allá de Eva y María. Lilith en la imagen fílmica de la sexualidad femenina durante los años dorados (1935-1955)", en *Las raíces de la memoria. América Latina*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1996. También Julia Tuñón, *Mujeres de luz...*, *op. cit.*

Espacio imaginario y creación coreográfica en danza contemporánea

● JESÚS ALBERTO CABAÑAS OSORIO

Cómo hablar de lo que se gesta en la imaginación creadora de un individuo, si a finales del siglo XX, vivimos bajo la dictadura de un régimen constituido por múltiples imágenes, en donde tales imágenes y lo imaginario de los creadores contemporáneos circulan en todas direcciones y van y vienen a una velocidad vertiginosa, tanto en su entorno social como en su intimidad más profunda.

Ciertamente creemos que para abordar el fenómeno de lo imaginario como creador y productor de imágenes, debemos remitirnos a un ejemplo concreto de creación, que nos funcione como espejo o referente del espacio imaginario del sujeto creador, que observaremos en última instancia, como el sitio o espacio imaginario desde donde nacen y se van conformando las primeras fisonomías de una obra, que bien pudiésemos llamar artísticas.

Fisonomías que necesariamente se convertirán en los esbozos de la realidad de un hecho, o de una obra, a través de ir tomando forma las configuraciones de la imagen en la imaginación del sujeto; e irse constituyendo tales formas en los elementos y, luego, las agrupaciones rudimentarias de los hallazgos de la imaginación, que se consolidarán posteriormente, en los innumerables discursos, diversos y novedosos de los hechos concretos o de las obras artísticas.

Para los fines de nuestra exposición, tomaremos como ejemplo el espacio imaginario de un creador, en la construcción coreográfica en danza contemporánea, de donde observaremos la creación coreográfica, como relación libre entre espacio, tiempo, movimiento corporal, imagen e imaginación, y de donde destacaremos también las impli-

caciones que existen, o pudiesen existir, entre la irrupción de una imagen nueva, como diseño para el movimiento nuevo, y la conversión de tales visiones en un primer alfabeto de movimiento, que desembocará en proceso de construcción coreográfica visible y presente.

Desde esta perspectiva, considero que es necesario, antes de incursionar en nuestro ejemplo, justificar la presencia del discurso dancístico contemporáneo en nuestra sociedad, como un lenguaje, infinito y único, a través de la creación y ejecución de la danza, que sólo es posible expresar en el movimiento corporal, pues no existe ningún otro lenguaje que traduzca certeramente lo que los cuerpos de hombres y mujeres expresan cuando bailan.

En este sentido, diremos que la creación coreográfica en danza contemporánea no es la danza misma, ya que la danza como lenguaje nos conduciría a otro orden de especulaciones, sino el proceso creativo en la disposición y composición de los elementos que cada creador hace converger en su creación coreográfica; elementos que van de la exploración motriz de los cuerpos a la organización del material de movimiento encontrado, y desde el bagaje, como memoria corporal de cada creador, hasta los movimientos corporales de sus bailarines, es decir, desde los momentos en que el creador se enfrenta a la creación, produciendo nuevas imágenes en sus propios espacios y tiempos imaginarios.

Es aquí, en estos espacios imaginarios del creador de movimiento, en donde centraremos nuestra atención, ya que su imaginación constituye el sitio en donde anudarán su memoria corporal, construida primero por su naturaleza vital y luego por las múltiples técnicas, movimientos y gestos del infinito mundo de lo cotidiano, más las técnicas dancísticas, y disciplinas deportivas, sueños y ensueños, emociones y alucinaciones pensamientos y vivencias, arquetipos y contextos diversos, que anudados, todos estos procesos juntos en lo más profundo del ser del creador, emergerán como imágenes únicas o diseños nuevos e irrepetibles a los espacios sorpresivos y espontáneos de la imaginación.

En efecto, es en estos espacios en donde se anida el origen mismo de la creación, y para el coreógrafo, en donde se anida la novedad y el diseño nuevo para el movimiento; también se da, asimismo, el

instante del brotar de la imagen, que sintetiza primero, como subraya Gaston Bachelard, "un devenir de expresión y segundo un devenir de nuestro ser" y en ese instante, continúa Bachelard, es el momento en que el espíritu del creador se toma sus libertades para con el mundo circundante, "ya que en sus acciones vivas, la imaginación nos desprende a la vez del pasado y de la realidad... se abre el porvenir, y a la función de lo real, se le une otra función, la de lo irreal"

Para el coreógrafo se entabla entonces un diálogo entre su imaginación y su cuerpo-instrumento, ya que su cuerpo y su imaginación son, a la vez que transmisores, reproductores de imágenes que se van proponiendo en forma simultánea. Paralelamente el espacio imaginario se torna en un flujo de imágenes, y el cuerpo en un flujo de movimientos que el coreógrafo va seleccionando a su manera particular, como un conjunto de construcciones posibles para la creación coreográfica.

En el devenir de la creación del coreógrafo, su mundo entendido y conceptualizado, trabajan en beneficio de su imaginación. Immanuel Kant subraya al respecto: en el campo del arte, la imaginación esquematiza sin concepto bajo un sentimiento desinteresado, es decir: estético; así, la forma es lo que la imaginación reproduce del objeto, y es, a la vez, la manifestación de una libertad profunda del sujeto sensible, al reflejar la forma del objeto. Se puede hablar entonces de un primado de la imaginación, la cual ya no sólo es reproductora, sino también productora de imágenes, que se dan bajo un juego libre entre sensibilidad y razón.

En esta experiencia sensible, frente a los objetos del mundo, es donde el coreógrafo podrá dar animación y movimiento a cualquier objeto que le perturbe en su movilidad. En su imaginación será capaz de dar movimiento a los objetos que no lo tienen, y colocarles en situaciones y circunstancias que en condiciones reales jamás estarían. Un ejemplo de esto es la relación del coreógrafo con los animales, pues al reconstruirlos en su imaginación los coloca en nuevas imágenes y contextos distintos del que se encuentran, atribuyéndoles cualidades de movimiento y relaciones espacio-temporales que en condiciones reales jamás tendrían.

En los espacios de su imaginación el coreógrafo tiene la capacidad de dar al más mínimo detalle de su mundo interior y exterior, una nueva referencia de sentidos y significados, a través de los movimientos de su imaginación y su cuerpo, apelando en todo momento, al material original, falso o verdadero, presente o ausente, y por supuesto fantástico de cualquier detalle, imagen o motivo que caigan en su imaginación y en su movilidad.

En este proceso imaginario paralelamente se va constituyendo una topología en su imaginación para dar sitio, y luego forma, a la imagen posible. Se van instaurando nuevos relieves, texturas, tiempos, tamaños, distancias, colores, claroscuros y atmósferas de la imagen; y hasta es posible hablar de tecnologías escénicas imaginadas, que van desde gráficas tridimensionales hasta nuevas sensaciones que se desprenden de los objetos imaginados. Aquí el sujeto creador, como instrumento de su imaginación interactúa en el mundo simulado, está inmerso en el escenario, y es actor en los sitios donde se desarrolla la acción imaginaria.

Dos ejemplos fundamentales de la topología de la imaginación del coreógrafo lo constituyen el espacio y el tiempo imaginario de la creación coreográfica: en el tiempo imaginado, el tiempo natural de las noches y los días queda anulado, de igual manera que el tiempo convencional de los minutos y las horas pierden su valor, esto es, que el devenir del tiempo en la vida diaria pierde su linealidad, y tal idea queda disuelta a merced de una nueva construcción temporal imaginaria. El momento cobra un nuevo sentido temporal al trastocar, fraccionar y accidentar el tiempo real a través de la imaginación coreográfica: las dinámicas corporales, como lo son el movimiento-lento-fuerte y el movimiento-lento-suave, rápido-suave, rápido-fuerte, etc., provocan nuevas tensiones de tiempo que devienen en ritmo para mover el cuerpo; el tiempo se sintetiza y se ensancha al libre juego de la imaginación del coreógrafo, y queda petrificado en el instante: en el instante de la creación. Tal manipulación de las imágenes en los espacios imaginarios le permiten al coreógrafo, primero, fundirlas en su cuerpo y, segundo, arrebatarle el devenir al tiempo natural, al destino, para construir nuevos destinos y tiempos de vivir en cada creación coreográfica.

En la topología espacial del espacio imaginario se dibujan infinitos relieves, distancias y formas de distancia; el aquí y el allá de los objetos y los sujetos pierden su sentido y disposición del espacio real y cotidiano; así como el arriba y el debajo de las nuevas relaciones imaginadas se funden con el horizonte, reconstruyendo el espacio que hay entre lo lejos y lo cerca; por tanto, los tiempos reales en que se recorren las distancias reales desaparecen, para establecerse un dominio imaginario sobre el tiempo y el espacio: las nuevas dimensiones de sagitalidad, longitud y verticalidad, construyen nuevas tensiones de tiempo y espacio, tanto en lo imaginario como en lo corporal.

En estos ejemplos de la topología de la imaginación, encontramos los primeros elementos para la creación de un alfabeto de movimiento dancístico. Comienza, entonces, una organización rudimentaria del movimiento corporal, que simultáneamente se propone a sí mismo para detonar nuevas imágenes para la imaginación. La organización del material va eliminando una serie de imágenes y seleccionando otras, las más fuertes, las más contundentes. El material de movimiento seleccionado cobra vida al ser desarrollado, transformado al estilo del creador; puede alargarse, hacerse rápido o lento, simétrico o asimétrico, retrospectivo o en canon, etc., hasta constituirse en un alfabeto organizado de movimiento que exprese el lenguaje de la obra.

La concreción de la obra ha comenzado. Así, cuando nosotros vemos una creación coreográfica convertida en danza, lo que vemos es un estado nuevo de las cosas y del mundo, porque la imaginación creadora no sabe mentir, sólo revela ante nosotros algo que estaba oculto, y nos lo muestra como una promesa antes invisible, incluso nos muestra eso oculto, que la imaginación trajo al mundo, como un cuerpo nuevo de la esperanza.

La generación del espacio imaginario en la danza escénica

● LIN DURÁN

Separamos tiempo y espacio para el análisis o el discurso. No obstante, en danza, *energía corporal* y *espacio imaginario* son totalmente inseparables.

La contención y la expansión de la energía crean percepciones espaciales diferentes y contradictorias. La contención genera un espacio interno sumamente concentrado y compacto (como el tigre que alerta sus músculos antes de saltar sobre la presa). El salto representa la expansión de la energía con la que el tigre conquista el espacio. Tanto la contención, por su fuerza acumulada, como la expansión (que es su contrario), son un buen ejemplo de lo que hace el bailarín con sus movimientos.

El bailarín usa el espacio, o lo genera, como respuesta a un anhelo de *trascender la fuerza de gravedad.* Trascender esta fuerza significa levantar el vuelo, conquistar el espacio, volar con poderío; un anhelo que está dentro de todo ser humano.

Por ser sólo visual (ya que ni se escucha ni se huele), el espacio de la danza escénica no tiene continuidad con el espacio en que vivimos. ¡Es pura ilusión! La danza es una estructura que imaginamos a partir de diseños corporales en movimiento, dentro de un espacio delimitado que cobra vida con el dinámico ir y venir del bailarín. Éste configura el espacio en simetrías y asimetrías. Las asimetrías dinámicas incrementan la ilusión de "espacios que viajan".

Por otra parte, la música que interactúa con la danza agrega vibraciones sonoras al espacio escénico. También están las relaciones espaciales de varios cuerpos en movimiento, con diferentes diseños,

que crean la distribución de centros escénicos que, como en un cuadro de pintor, adquieren equilibrio, perspectiva y líneas fuerza.

La escenificación de la danza requiere de espacio determinado en cuanto a superficie y altura. Cada escenario tiene características diferentes, pero en general se trata de un espacio destinado a representar frente al público. El espacio del escenario, semejante a un cajón con un lado abierto (cuarta pared), es "tomado" por los bailarines. Con sus movimientos generan energía que recorre un espacio imaginario. Si un cuerpo avanza hacia un punto del escenario con un impulso que inicia el movimiento, habrá una vibración eléctrica y magnética que llena el espacio de ese particular recorrido, en una especie de corriente en expansión hacia la línea. Así, la conjunción de los movimientos de los bailarines crea un ambiente energético en todo el escenario, que se transmite al público instalado en las butacas de la sala. El espacio imaginario, creado por el lanzamiento de energía en distintas direcciones, da la impresión de que el escenario en su totalidad está "vivo".

En los solos, es decir en el difícil arte de presentarse solo en un escenario, para resolver la "soledad" desenergetizada, Mary Wigman, por ejemplo, establecía un diálogo con un punto de tensión en el espacio y con personajes invisibles que la incitaban a frenar, caer, atraer, rechazar, envolver... como si hubiera una fuerza que jugara con ella.

Cabe aclarar que un concierto de danza en un teatro es un ritual. El espacio real y el imaginario son parte de ese ritual. Se trata de un espacio sagrado, en el sentido de que contiene una práctica en la que existe la comunicación, no con una deidad, sino entre artistas y espectadores.

Como hemos dicho, el movimiento corporal genera espacio, tiempo y energía. Está vinculado, por supuesto, con muchas disciplinas científicas y artísticas: música, geometría, artes plásticas, kinesiología, dramaturgia, física cuántica, filosofía, psicología...

Por ejemplo, el icosaedro:

Rudolf von Laban utilizó este dispositivo geométrico para ejemplificar sus teorías sobre la armonía del espacio. El icosaedro es un poliedro simétrico perfecto que se aproxima a la esfera y está rela-

cionado con el cubo. Consiste en veinte triángulos equiláteros que se encuentran en doce vértices. Estos vértices son direcciones espaciales que utilizadas como líneas imaginarias ofrecen diseños simétricos de movimiento.

Además de la energía corporal que genera, que crea un espacio imaginario, en las obras coreográficas aparecen personajes que, a diferencia del teatro, tienen una calidad concentrada y metafórica que facilita transmitir las emociones profundas sin ninguna literalidad. No hay nada literal, todo en la danza es simbólico. Esto permite la comunicación entre danzantes y auditorio en el nivel mágico de la imaginación. El espacio, y la energía corporal que lo genera, alcanzan al espectador como si se tratara de una vibración invisible que invade el espacio y le da consistencia, peso, existencia... La percepción del espectador, en este caso, siempre y cuando se establezca la comunicación, le permite sentir el espacio, no sólo imaginarlo.

El espacio imaginario está siempre presente en las artes, sólo que en la danza las asociaciones adquieren ya una dimensión que corresponde al hecho de mostrar cuerpos humanos, cuerpos vivientes con un espacio interior también imaginario.

El bailarín puede usar el espacio para establecer relaciones y contactos personales ficticios como el *pas de deux* o "dueto amoroso de ficción" en que cada espacio físico entre cuerpo y cuerpo simula, a la distancia en que se encuentra el espectador, no existir. Es decir, se trata de un *no espacio* imaginario que el público percibe como contacto erótico de piel a piel.

Y llegamos al espacio interior imaginario. "Mi cuerpo es mi casa y cuido mucho de no perder las llaves", diría un bailarín. El espacio interior de un cuerpo humano es imaginario; lo vemos, lo visualizamos en nuestra mente a través de los cientos y cientos de nervios sensoriales distribuidos de la cabeza a los pies. Ellos están alerta.

El bailarín habita su cuerpo, toma posesión de él para darle vitalidad, salud y hacerlo expresivo. El movimiento nos revela qué sucede en el interior: cómo alerta una inhalación, por ejemplo, nuestro plexo solar (centro de todas las emociones, decía Isadora Duncan); cómo pasamos de la sala al comedor donde encontramos entrañables recuerdos. Si visitamos la recámara de nuestra niñez, tal

vez en los huesos pélvicos o alrededor del ombligo surjan respuestas de un espacio en expansión o titilante.

Nos vemos internamente. Nuestro interior tiene abundantes y riquísimos espacios; espacios vibrantes, eléctricos, vivos.

Creo que la danza tiene mucho que decir respecto del espacio. Esta ponencia es sólo un primer intento de pasear por tan sugerente tema: el espacio imaginario.

Para acompañar mis ideas veremos una coreografía de Martha Graham, titulada *Pasos en la calle*, reposición hecha después de su muerte, por la compañía que ella formó.

Clausura

● MARÍA NOEL LAPOUJADE

Nuestra imagen de espacios imaginarios

Grandiosidad espacial de una iglesia gótica, altura y profundidad metafóricas de lo infinito.

Enorme arquitectura imaginaria contenida en las pequeñas dimensiones de una caja de madera. Caja de madera. Ella es un cofrecillo de óptica. Instrumento, técnica que —como un artista quieto— forja también ilusiones visuales.

Este cofrecillo de óptica agrega engaño al engaño: es una pintura.

Ilusión forjada por un pintor, holandés, Carel Fabritius (1622-1654), maestro de Vermeer. En la pequeña y poderosa Delft del siglo XVII, maestro y alumno trasmutaron la pintura de raíz.

El ojo perfeccionista y la paciencia imperturbable del miniaturista medieval apelan a la más estricta geometría y a la óptica. Ciencias cuyas técnicas al servicio de la pintura transmutan la mirada sobre lo real, invitan a imaginar.

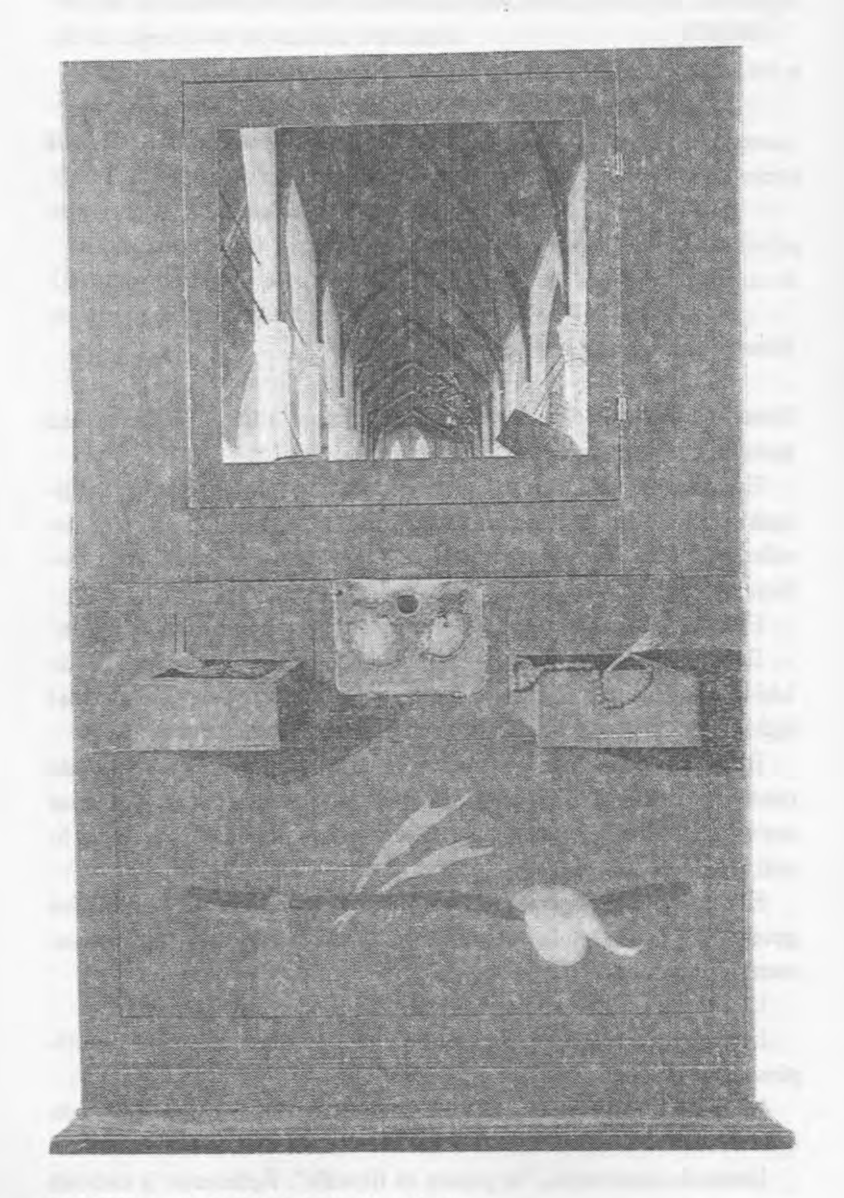
El más perfecto apego a lo real, con el auxilio de la perspectiva geométrica estricta y la óptica en sus cámaras obscuras, es precisamente su transgresión.

Lo real se expresa en un juego pictórico de ilusiones.

Lo real se desvanece, pictóricamente, en el despliegue de múltiples sustituiciones imaginarias.

La pintura nos enseña a mirar de manera nueva el mundo. Nos da ojos nuevos.

Leonardo tenía razón, "la pintura es filosofía". Reflexiona la realidad en sintaxis de imágenes visuales, propuestas de infinitos mundos posibles.



Carel Fabritius (1622-1654), *Le Cabinet d'optique*.

Una metáfora espacial

El ser humano construye las culturas.

El edificio de la cultura de nuestro tiempo es un edificio complejo.

Sus habitantes son las artes, las ciencias, las humanidades.

En él cohabitan, encerradas cada una en un recinto, las diversas formas del saber y el quehacer humano.

Cada recinto tiene ventanas. Sólo que desde hace mucho tiempo, un trayecto importante de la historia ha sido recorrido con las ventanas cerradas.

El aire está viciado.

Es preciso dejar entrar el aire y la luz. Es preciso vernos por las ventanas. Es preciso abrir las puertas y salir de nuevo al mundo, esta vez reconciliados.

Una ventana abierta: esbozo para una poética

Una necesidad de nuestro tiempo es volver a hilar, ***reconstruir***, el tejido desgarrado de las actividades en que la humanidad se plasma: artes, ciencias, humanidades.

Una posible vía es la que une la diversidad *en* y *por* su origen, *en su fuente*.

Su fuente, su origen, es *la póiesis*.

La póiesis es la médula viviente de nuestra propuesta hacia una ontología de lo humano.

Desde una estética plástica procurar un hilo para reconstruir este tejido que es la unidad del saber y el hacer humano en su compleja diversidad.

Entiendo por *póiesis* la energía vital humana que brota en busca de formas.

Estas formas son las configuraciones de las creaciones humanas.

Las diversas manifestaciones de lo vivo son fuerzas que emergen, y en cuya emergencia encuentran diversas formas, plásticas, proteicas, en devenir.

Si regresamos a tiempos remotos, las formas originarias de vida pueden ser leídas en las conchas.

Gaston Bachelard nos dio una lección magistral al respecto:

> Aquí la naturaleza imagina y la naturaleza es sabia. Bastará con mirar un álbum de amonitas para reconocer que, desde la época secundaria, los moluscos construían su conchita siguiendo las lecciones de la geometría trascendente. Las amonitas hacían su morada sobre el eje de *una espiral logarítmica*. Naturalmente el poeta puede extender esta categoría estética de la vida.[1]

En los comienzos nebulosos —entre conocidos e imaginados— de la vida, ella brota como *espiral.*

Espirales fósiles. Caracoles espirales.

Una espiral nace al ojo reflexivo, dibujándola *imaginariamente*, como la *línea*, engendrada por el movimiento *imaginario* de traslación, de un ente *imaginario* llamado punto.

Cuando el punto deviene corpúsculo, su trayectoria espacio-temporal da volumen a la espiral. Ella ha nacido como cuerpo al ojo pensante.

En el *volumen viviente* de la naturaleza, las espirales se muestran en los vertiginosos movimientos del remolino, del torbellino, del huracán.

Espirales forman los remolinos del mar, los cartesianos movimientos en torbellino con que el viento nos tambalea.

Espirales, las pinceladas crispadas que pueblan los cielos violentos de van Gogh.

Las espirales vivas giran vertigionsamente atrayendo hacia el imán de su centro todo cuanto ose pararse en una de sus vueltas.

Nos arrastran —indefensos— para compartir la ebriedad de su centro voraz.

Desde la indeterminada in-finitud de una playa desierta, de una interminable estepa, un desierto de insobornable ilimitación, comienza, lenta, la espiral de una danza, que nos invita, incautos, a entrar en la interioridad.

[1] Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, cap. V, PUF, París, 1957, p. 105,

En ella se acortan los círculos, la danza aumenta su ritmo, los círculos se estrechan, la rapidez de los giros envolventes nos arrastra. El vértigo del movimiento de la vida se apacigua en la infinitud del punto de energía infinita, centro de cada humana interioridad.

La totalidad se hace presente en el recóndito punto abismal de la intimidad; *no lugar* en el que los dos infinitos, el infinitamente grande y el infinitamente pequeño se intersecan; *no lugar* en que la exterioridad es íntima.

El espíritu, nómade aún en la intimidad, se vuelve peregrino en el eco gozoso de la espiral de la vida.

Desde la exterioridad, despojándose, emprende la danza vertiginosa con que recorre el torbellino centrípeto.

El punto de su centro, como el *imaginario* corpúsculo einsteniano de espacio-tiempo *imaginario*, es vivido como núcleo ígneo de energía: chispa de vida.

Fuente mínima, incandescente, derramada en la lava de la creación.

Infatigable energía en busca de formas, papalotes sujetos por un hilo invisible que los une a su raíz.

Este rápido bosquejo de una poética del espacio imaginario contiene la descripción metafórica de un movimiento fundamental.

Y nuestro coloquio ha sido muestra y expresión de esa *póiesis* fundamental.

Si no nos olvidamos que cada uno es un portador de la humanidad, entonces reencontraremos:

- la naturaleza volcánica de su condición humana que le impele a arrojar lava desde sus entrañas en busca de formas;
- encontraremos nuestra encarnación a escala humana de la crisálida, en la que se suspende el tiempo, para que, de la metamorfosis de la muerte surja una vida más plena. Más plena por ser libre, vuelo sin ataduras.

De la conchita al universo, el espíritu danza la espiral infinita de lo posible.

Es preciso buscar las fuerzas fundamentales, rescatarlas del olvido, pues de ellas brotan las creaciones humanas como formas plásticas.

Así, queremos una humanidad no guerrera, hostil, con los ojos puestos en la muerte, sino una humanidad aventurera, acróbata y danzante, que reconstruya un mundo de hospitalidad.

Índice

Espacios imaginarios, editado por la Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el mes de agosto de 1999 en los talleres de Docu Xystem, S.A. de C.V., Adolfo Prieto 1347, Col. del Valle, México, D.F. El tiraje consta de mil ejemplares. La tipografía estuvo a cargo de Torres Asociados Editores.

ISBN 968-36-7843-2

9 789683 648280